دفاتر الأكاديمية




رؤيتى

# أهم اتجاهات الإخراج المسرحى
## المصرى فى الستينيات

د. منى صادق




مسرح

١٥

أكاديمية الفنون

رؤيتي

# أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات

د. منى صادق




مسرح

١٥

# المحتويات

# د. منى صادق وتجربة التوثيق لمسرح الستينيات

تقديم بقلم

د. مدكور ثابت


دفاتر
الأكاديمية

"**رؤيتى**" هى مبتدأ العنوان الذى يبدأ به دفتر د. منى صادق ، العضو المخلص النشيط فى هيئة تدريس المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون . وقد جاء إيجازها لموضوع رؤيتها فى ورقة قدمتها إلىّ حول ما يتضمنه هذا الدفتر :

**أولاً** : التوثيق العلمى الجاد لمسرح الستينيات الذى يشكل مرحلة بارزة فى تاريخ المسرح المصرى ، وما يتصل بذلك من طبيعة ما كان فى مسرح ما قبل الستينيات ، وما ترتب على الحركة الجديدة للمخرجين فى تلك الفترة من متغيرات تناغمت- بطبيعة الحال- مع المد القومى الذى أثمرته ثورة يوليو ١٩٥٢ .

**ثانيًا**: التعريف الشامل بمخرجى هذه المرحلة، أو ما جرى العرف على تسميتهم بالجيل الثانى من المخرجين ، أو بمخرجى الستينيات ، واستنباط التيارات الجديدة ، والأفكار الجديدة ، والتقنيات الجديدة التى تعتبر فى النهاية إحدى أهم النتائج الإيجابية التى حققوها من بعثاتهم التخصصية فى الغرب وفى الشرق ، بالإضافة إلى عناصر التحول المسرحى الكبير خلال الستينيات ، سواء بالنسبة إلى العلاقة بين العرض والجمهور ، أو بالنسبة إلى فلسفة الفراغ المسرحى .

وفى تجربة هذا التوثيق والتعريف ، إذا ما بدا اللجوء إلى عنوان يشير إلى "رؤية" خاصة بالدكتورة منى صادق ، باعتباره منحى شخصيا ، فإنه لكذلك حقا، وهذا ما أردناه، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن. فإذا ما وضعنا فى حسباننا منهجة الدراسة، يمكننا أن نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، ومن ثم فالخصوصية واردة حقًا ، ما دامت محكومة بالمنهج من ناحية، كما أنها سوف تطرح تنوعا من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، وتضيف تنوعا أكثر من ناحية أخرى، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ"فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه – لأول مرة – تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كلية إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها – بجدارة – عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتنطع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد – وهى دائما مجرد احتمالات، ولكنها – مع الأسف – تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن – وبين: إمكانات للتجديد والتجدد –هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر

حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها توضعات فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما -بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالتواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل،

أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعَاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح".. وهو المساوى - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر د. منى صادق فى مجال الثقافة المسرحية فى حياتنا . وعند هذا الحد لا أعتقد أننى فى حاجة إلى الإسهاب فيما يتيحه ذلك من مساحة للجدل والاشتباك .. الذى نبغيه .. وها نحن قد بدأناه ...

د. مدكور ثابت

٢٠٠٥

# تقديم

بقلم

سعد أردش


دفاتر الأكاديمية

**اجتازت** الكاتبة بتناولها العلمى الأكاديمى لأهم ملامح الإخراج المسرحى المصرى فى الستينيات مرحلة طويلة من البحث والتدقيق والاستقراء لمسرح تلك الفترة المضيئة، ولعل الصعوبة الحقيقية التى كانت تواجهها هى أن هذه الدراسة تنصب بالدرجة الأولى على الإخراج، بمعنى آخر على العرض المسرحى، وهو أمر يقتضى البحث الدائب فى أدوات المخرج المتعددة، بالإضافة إلى الوقوف على توجهات المخرجين وانتماءاتهم الفكرية، وأساليبهم الفنية، وما استطاعوا أن يضيفوه إلى الحركة المسرحية المصرية فى تلك الفترة من عناصر الإثراء والتطوير والتنوير.

والحقيقة أن الكاتبة اهتدت إلى المنهج العلمى الصحيح فى جمع مادتها، وفى استقرائها، وفى التوصل إلى الأهداف المنشودة من الدراسة، وفى مقدمة هذه الأهداف:

**أولاً** : التوثيق العلمى الجاد لمسرح الستينيات الذى يشكل مرحلة بارزة فى تاريخ المسرح المصرى، وما يتصل بذلك من طبيعة ما كان فى مسرح ما قبل الستينيات، وما ترتب على الحركة الجديدة للمخرجين فى تلك الفترة من متغيرات تناغمت - بطبيعة الحال - مع المد القومى الذى أثمرته ثورة يوليو ١٩٥٢.

**ثانيًا**: التعريف الشامل بمخرجى هذه المرحلة أو ما جرى العرف على تسميتهم بالجيل الثانى من المخرجين، أو بمخرجى الستينيات واستنباط التيارات الجديدة، والأفكار الجديدة، والتقنيات الجديدة التى تُعد فى النهاية إحدى أهم النتائج الإيجابية التى حققوها من بعثاتهم التخصصية فى الغرب وفى الشرق، بالإضافة إلى عناصر التحول المسرحى الكبير خلال الستينيات، سواء بالنسبة للعلاقة بين العرض والجمهور، أو بالنسبة لفلسفة الفراغ المسرحى.

وإنى لعلى ثقة من أن هذا الدراسة العلمية التي تضمَّنها هذا الكتاب تضيف إلى المراجع العلمية المتخصصة فى مجال علوم المسرح مرجعًا مهمًا، آمل أن يأخذ بيد الباحثين الجدد نحو مزيد من الإثراء للمكتبة المسرحية.

سعد أردش

# تمهيد

بقلم: المؤلفة


دفاتر
الأكاديمية

**حاولت** هذه الدراسة أن تتقص الخلفية الفكرية والاجتماعية والسياسية التى كانت وراء تكوين المدلول الأدبى والفنى لإنتاج المسرح المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢- وتركيزا على مسرح الستينيات- حيث يظل قيام تلك الثورة بداية ميلاد جديد، وانطلاقة حقيقية للمسرح المصرى المعاصر، وذلك كمدخل إلى رصد تلك العلاقة الجدلية التى تحققت باتجاهات ذلك المسرح بين المنصة وجمهور معين فى زمن معين من خلال محاولات واعية لاستتباب المسرح فى وعى الجماهير وعقلها، تحقيقًا للهدف الرئيسى من هذه الدراسة.

كان الاتجاه نحو تيارات الدراما الأوروبية الحديثة من العوامل الجوهرية فى تطوير ممارسات المسرح المصرى فى الستينيات، على يد مجموعة من المخرجين الدارسين المتخصصين العائدين من أوروبا شرقًا وغربًا، وكان من أهم ما ترتب على تلك الممارسات أن ووجه شكل المسرح الإيطالى الذى كان سائدًا فى الخمسينيات بثورة تقنية معملية، لتتبدى تلك الممارسات- فى غير سبق- تصورًا فلسفيًا تقنيا عاما يلغى ما يسمى بالحائط الرابع، ليعمم مجال الأحداث فيصبح متسعًا شاملاً قاعة العرض، ويصبح الجمهور- بالتبعية الفنية- جزءًا من الحدث، وبالتوازى يصبح الحدث والممثلون جزءًا معبرًا عن الضمير الجمعى المتفاعل مع اللحظة الإبداعية، مما يمكن معه اعتبار أعمال الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى ومخرجيه مسرحًا طليعيًا يمثل فعلاً ورد فعل، فهو فعل فى مواجهة التحول الاجتماعي الجذرى الذى عبرت عنه ثورة يوليو ١٩٥٢، وفعل أيضا فى

مواجهة المسرح البرجوازى الذى كان فيما قبل هذه الحركة مسرحًا مسطحًا لا يهتم بالقضية الاجتماعية أو الفكرية، أو بحركة المجتمع فى قليل أو كثير ، ثم هو رد فعل لهذا الواقع الاجتماعى والمسرحى يتمثل أولا فى حلم جديد وأمل جديد فى تحقيق مبادئ الثورة وما أعقبها من ثورات عربية انتقلت بنا فكريًا من فلسفة الوطن بالمعنى الضيق إلى فلسفة القومية العربية والتجمع العربى حول القضايا المصيرية التى تهم هذه المنطقة من العالم، وقد أفسح المسرح المصرى فى الستينيات- انطلاقا من ذلك الواقع المتغير- مجالا لتيار الشعور واستكشاف مجاهل اللاشعور، إذ لم تعد الشخصية ذلك البناء الثابت الذى لا يتغير إلا فى مظاهر السلوك، بل أصبح ينظر إليها باعتبارها تيارًا مشحونًا باللحظات النفسية، مما يعد رافدا حيويًا من روافد التطور التقنى فى عروض ذلك المسرح، فى تأثره بالاتجاهات الحديثة للمسرح الأوروبى، وفى مقدمتها: المسرح التعبيرى، والمسرح الملحمى، ومسرح العبث .

وتفترض الكاتبة أن عروض مسرح الستينيات التى تأثرت أو اتجهت – بدرجة -أو بأخرى – نحو تلك التيارات الثلاثة سواء بنصوص مترجمة، أو مؤلفة متأثرة بمكونات تلك التيارات، قد اشتملت على أهم ملامح التطوير التى ميزت اتجاهات الإخراج فى مسرح الستينيات، فى ارتباطها بالتفسير الفكرى، والالتزام السياسى، والرؤية الشعرية، حيث تبدى المسرح المصرى فى الستينيات مسرحًا تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره من أجل رؤية مستقبلية، فهو مسرح ينطلق من جذور الواقع الاجتماعى، مسرح يحاول أن يبدو مسئولا بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضى المطاردة للحظة الأمان والصدق.

بدا المسرح المصرى فى الستينيات إبحارًا ضد التيار المستكين المتكاسل، واستحضارًا للحظة حضارية تحطم المسافة الوهمية بين العقل والمشاعر.

كان فى مسرح الستينيات وعى بشروط المرحلة ارتبط من خلاله إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل، فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشرنق بلحظات الغموض والحيرة، وكان لا بد للمسرح من أن يقف شاهدًا بكل أدواته على ذلك، وأن يبحث عن قنوات جديدة يصنع بها امتدادًا فعليًا وانفعالاً حيويًا بقضايا مرحلة، فهذا ما يحدد وظيفة الفن على المستوى الاجتماعى.

إن المسرح المصرى فى الستينيات ينبغى أن يُنظر إليه فى مساحة كبيرة من إبداعاته كمسئولية تاريخية، وليس كممارسة مجانية مسطحة، أو فرجة تخلو من أى بعد من حيث هو تعبير اجتماعى يترفع فى كثير من ممارساته عن الفهم السحطى لوسائل التبليغ الفنية والأدبية، لترفرف عليه روح التجريب، وتتبدى فى إنتاجه عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف، ومن هنا استشعر مسرح تلك المرحلة جدلية الواقع، وآمن بها، وراح يحاول جعل الممارسة الفنية استمرارًا لفعل تاريخى، هذا الفعل المتسم بالاستمرارية والمغامرة فى الطرح الذى يهدف فى عموميته إلى استحضار حياة، واستحضار تناقض يوجه نحو السؤال: لماذا؟ .. . وحين ينتقض السؤال تبدأ تغيب مغناطيسية ما هو سائد.

ولقد أملت طبيعة الدراسة التى يتضمنها هذا الكتاب تصدير هذا التمهيد لتوضيح أهم أهدافه كدوافع إلى اختيار موضوعه لتتبقى فى النهاية الإشارة إلى محتوى تقسيماته التى تشتمل على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، ويختص الفصل الأول بمفهوم التحول الاجتماعى فى المسرح المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، أما الفصل الثانى فيختص برصد التيارات الجديدة للإخراج المسرحى فى الستينيات من خلال توجهات مخرجى تلك الفترة ورؤاهم الفنية المتطورة التى هيمنت عليها بشكل لافت روح التجريب.

أما الفصل الثالث فيرصد أهم تحقيقات توجهات رؤى مخرجى الستينيات فى المسرح المصرى، وعلى وجه الخصوص من خلال ثلاثة تيارات تفاعل معها المسرح المصرى فى هذه الفترة، وأثرت حرفية العرض المسرحى بشكل لافت، وتتلخص فيما قدم من عروض مسرح العبث، والمسرح التعبيرى، والمسرح الملحمى ترجمة عن المسرح العالمى، وتأليفًا مصريًا بدافع تأثير التيارات الغربية فى فنية التأليف المسرحي المصري في هذه الفترة من عمر المسرح المصري .



# الفصل الأول

## ثورة يوليو ١٩٥٢ ومفهوم التحول الاجتماعى فى المسرح المصرى



## مدخل

عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت بالفعل تعد بداية مرحلة مهمة من مراحل تطور المسرح المصرى، فالفن المسرحى شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، وألصق الفنون بالحياة، لأنه جدل يتحقق فى أشخاص وأفعال، والحياة لا تقف ساكنة؛ بل هى فى حركة وتطور دائمين، وحدوث الصراعات بين القوى الاجتماعية المختلفة يبرز التناقضات، والهزات الاجتماعية فى حياة الأمم تكشف الوجه القبيح للأنظمة، والمسرح مع بداية الخمسينيات فى مصر كان منعزلاً إلى درجة ملحوظة عن أحداث الواقع الساخنة، فيما عدا بعض المحاولات الجادة التى قدمتها فرقة المسرح الحر التى تكونت فى ديسمبر ١٩٥٢ من خريجى معهد التمثيل، كذلك بعض أعمال قدمتها فرقة المسرح المصرى الحديث، فى محاولة لرصد ظروف المجتمع الثورى الجديد، أى إنه على نحو غالب، لم تبرز فى تلك الآونة على خشبة المسرح المصرى أعمال تحمل تلميحات لظروف الواقع المصرى بعد الثورة، فالمسرح المصرى مع بداية الثورة لم يكن مستعدًا بالقدر الكافى لأن يشارك فى الحوار الفكرى والسياسى حول مسيرة الثورة، ولكن مع الوقت ، ولأن الثورة لم تكن قد حسمت بعد موقفها من النظام القديم المعادى للمسيرة الثورية، واكتفت بضرب أقطابه السياسية دونما إقصاء للفكر والثقافة اللذين يمثلان هذا النظام- فقد كان على المسرح أن ينقل هذا التجاور المتصارع بين الفكر القديم بمفهوماته الرجعية والفكر الجديد الباحث لذاته عن وجود فى أرض ما زالت تضطرب لعدم وضوح الرؤية النظرية، وغيبة التنظيم الثورى القوى بعد أن ظلت خشبة الفرقة القومية تموج بأعمال" عزيز أباظة وباكثير، والحكيم" غير المتلامسة مع الواقع.

بدأت إذن الدراما المصرية مرحلة النضج باتجاهها نحو التيار الواقعى لتخرج من شرنقة التاريخيات عند عزيز أباظة وباكثير، والمسرح الذهنى عند توفيق الحكيم، لتبدأ الأبنية الكلاسيكية تتهاوى أمام ذلك الواقع الجديد.

خلال الخمسينيات- وبفعل الواقع المتحول- بدأ المسرح المصرى يتخلى عن رصد الواقع فى حالته السكونية الجزئية، الواقع من السطح دون النفاذ إلى الأعماق، الواقع دونما علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية، وتحدد موقف الفنان منها، ليتجه إلى رصد الواقع وقد تمثلته مخيلة الفنان وأعادت صياغته. فمن الملاحظ أن أكثر المسرحيات التى تعامل معها المسرح المصرى فى أعقاب الثورة تندرج تحت نوع الواقعية الاجتماعية، إذ إن هذا النوع من المسرحيات بقربه من البيئة، وتصويره لواقع الحياة، كان أكثر وفاء بمطامح التحول السياسى والاجتماعى فى الحياة المصرية آنذاك، ففيه يصور المجتمع من الداخل والخارج، أى بعلاقاته العامة، وظواهره النفسية، ومن ثم يبدو الفعل المسرحى فيها وكأنه يتم على مستويين: مستوى الأحداث الواقعية بكل تأثيراتها فى مصائر الشخصيات ومواقفهم، وإيقاع الحياة الذهنية والشعورية للشخصيات فى استجابتها لهذه الأحداث أو سلبيتها إزاءها، حيث تتم المعالجة الدرامية بعيدًا عن التبسيط والسطحية من خلال الصراع الدرامى والحوار.

وعلى خضوع هذه المسرحيات لمنطق الدراما الاجتماعية، فإنها تتنوع طبقاً لطبيعة الموضوع، ونوعية الصراع الدرامى، وتباين الأطراف المشتركة فيه، فمنها نوع يجعل هدفه نقد المجتمع المصرى قبل الثورة، أو تسليط الضوء على رواسب هذا المجتمع البائد ممثلة فى الأرستقراطية والبرجوازية مردودات، أو رصد المفارقة الناجمة عن المقابلة بين وجهى المجتمع المصرى قبل الثورة وبعد الثورة، ومن نماذج هذا النمط من المسرحيات: "الأيدى الناعمة" لتوفيق الحكيم، و"الناس اللى تحت" ، و" الناس اللى فوق" ، و"عيلة الدوغرى" لنعمان عاشور. كما كان هناك نوع آخر من هذه المسرحيات يتجه إلى تصوير ظروف القرية المصرية وكفاح الفلاح من أجل الأرض مثل: "الصفقة" لتوفيق الحكيم، و "ملك القطن"، و"جمهورية فرحات" ليوسف إدريس، ومسرحيات سعد الدين وهبة، مثل: " كوبرى الناموس" و"السبنسة".

ولقد ارتبط تطور العنصر النقدى بتطور العنصر الفنى للمسرحية المصرية فأصبح العمل الدرامى لا يدور حول محور وحيد، هو محور البطل الفرد، فقد أصبحت البطولة تتعقد لعدد غير قليل من الشخصيات، تتقارب فيها الرءوس والقيمة الفنية.

لم تقف المسرحية المصرية عند حدود تصوير ممثلى قمة الهرم فى المجتمع البائد- مجتمع ما قبل الثورة- بل حاولت بدرجة واضحة تخطيط بعض ملامح "البطل الايجابى"، الذى يمثل الجديد، فقدمت بجوار صورة"رجائى" الأرستقراطى المنهار فى"الناس اللى تحت"، صورة "عزت" الفنان الذى يرسم بألوانه القسمات الأولى فى وجه مصر الجديدة، وقدمت مقابل الإقطاعى المرتشى" حامد بك" صورة" مبروكة" الفلاحة المناضلة من أجل الأرض بوعى فطرى ورحابة نفسية منطلقة فى" الصفقة" ، وفى كل هذه الحالات أو الصور لم تكن الشخصية تقنع بالدلالة على ذاتها فحسب؛ بل كانت نموذجًا يستقطب النمط الذى يمثله، أو الفئة التى ينتمى إليها.

## المسرح المترجم فى مصر بعد ١٩٥٢: من الارتجال إلى التخطيط

بدأ المسرح المصرى يستشعر الحاجة إلى التخطيط فى مجال الترجمة، حيث كان واضحا اقتصاره على إنتاج أدباء غرب أوروبا، و كان فى هذا نقص شديد، حيث يحجب عن الجمهور ثقافة عريضة تدين لمبادئ ونظم تختلف عما ندين له ونعيش فيه، فبدأ الاتجاه إلى إنتاج شرق أوروبا ليقدم المسرح المصرى مسرحية "سلطان الظلام" لتولتسوى الروسى، و"الخطاب المفقود" لكاراجيالى الرومانى، وغيرهما .

كانت الأعمال التى يقدمها المسرح المصرى لكتاب عالميين رحلوا عن العالم، منهم من أبدعوا خير ما فى التراث الكلاسيكى، وآخرون لم يتركوا أثرا فى تطور المسرح، أو يثيروا انتباه النقاد، حيث لم يكن المسرح المصرى يهتم بتقديم الفكر المعاصر، فالكتاب الذين قدمتهم حركة الترجمة فى ذلك الوقت كانوا قد ودعوا الحياة، ولم ينفعلوا بتغيرات العصر الذى يتطور سريعا، وتختلف مقاييسه وتراكيبه.

بدا المسرح المصرى يتجه نحو الأدب المعاصر فى ترجماته، منذ النصف الثانى من الثلاثينيات، فقدم أعمال "برناردشو" بحرارة أفكاره النابضة الموائمة لظروف العصر وقضاياه، مثل "تلميذ الشيطان"، و"رجل الأقدار"، و"الأيدى القذرة"، ولجان كوكتو "بيت من زجاج"، و"تحت الرماد" لجون شتاينيك، و"ثورة الموتى" لإروين شو.



وهكذا فتح المسرح المصرى أبوابه من خلال الترجمة للكتاب الذين يتفاعلون مع ظروف العصر وملابساته ومتغيراته، ويمدون المسرح بغاية ما يملكون من جهد و فكر.

ووصلت الترجمة إلى مستوى رفيع، وأقبل عليها كبار الأدباء، مثلما حدث مع بداية الفرقة القومية، عندما ترجم لها طه حسين وزملاؤه من كبار الأدباء.

وهكذا بدأت تظهر فى أفق الترجمة أسماء لها قيمتها الأدبية والفكرية، مثل الدكتور محمد القصاص، ولويس عوض، وعبد القادر القط، ومختار الوكيل، ومحمد مكى، وعبد الرحمن بدوى، ويحي حقى، وسهيل إدريس، وسعد الدين وهبة.

كان لحركة الترجمة النشيطة - والتى بدا أنها تخضع لمعيار اختيارى فكرا و فنا- أثر بعيد فى تطوير فنية التأليف المسرحى المصرى، وفى اتجاهات الإخراج التى شكلت عنصرا جوهريا فى صياغة الحركة المسرحية المزدهرة فى تلك المرحلة، فقد وجدها كتاب المسرح المصرى ومخرجوه أوعية رحبة لينة تتسع لاحتواء أفكار الزمن الجديد وهمومه ، "حيث تأثرت المسرحية المصرية بمجموعة من الأفكار التى احتوتها فلسفة الاتجاهات العالمية للمسرح ، فلم تكن هذه الفلسفات بمعزل عن الكاتب المصرى والحياة فى مصر، لأن القضايا الإنسانية واحدة، ومصر فى مرحلة احتكاكها الحضارى، وعلاقاتها الدولية، وتواصلها الثقافى بالعالم، أتاحت للكاتب المسرحى أن يتفاعل مع قضايا العالم التى تعنيه، والمعطيات الفلسفية التى تبحث مشاكل الفرد مع نفسه، ومشاكله مع مجتمعه"[١]، وبالتعبية أتاحت للفنان المسرحى الموهوب أن يستحضر رؤى فنية حفزتها تلك القضايا، متمثلة فى اتجاهات جديدة بدأت ملامحها تتشكل فوق خشبة المسرح المصرى.

## طلائع المبعوثين، ووحدة التوجه

تبدى المسرح المصرى بعد الثورة نذيرا لخطوة خلاقة لتكوين واقع مسرحى مزدهر، ولقد بدأت تلك الخطوة يتبين صدى وقعها مع استقبال المسرح المصرى من بداية الخمسينيات لأوائل العائدين من مبعوثى الفنون المسرحية: حمدى

غيث، نبيل الألفى، وإلى جوارهما عبد الرحيم الزرقانى، الذى وإن لم تتح له فرصة السفر إلى أوروبا لظروف شخصية وعائلية- إلا أن دراسته الأكاديمية بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وتفوقه الملحوظ خلال سنى الدراسة، و استعداده الواضح لممارسة الإخراج، إلى جانب إطلاعه المستمر، ومشاهداته لعروض الفرق الأجنبية الزائرة على مسرح دار الأوبرا المصرية، واستيعابه لما يجرى حوله من متغيرات فنية واجتماعية، واستفادته المطردة - بلا شك - من الجو المسرحى المتطور بعد عودة المبعوثين، كل ذلك جعله بين هذا الجيل أحد أبرز المخرجين الذين تفوقوا فى تقديم المسرح الواقعى، مرتبطا- بتألق- بمسرح الواقعية الاجتماعية الذى كان من أهم الاتجاهات التى عبرت عن وقائع المجتمع المصرى وظروفه بعد الثورة.

كان حمدى غيث ونبيل الألفى أول المبعوثين من الجيل الثانى فى المسرح المصرى للتخصص فى دراسة المسرح بفرنسا، حيث أوفدتهما الدولة فى بعثة استغرقت السنوات منذ عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٥١. ولقد بدا واضحا أن جيل الرواد قد بدا يفسح- إن مستسلما أو على مضض- مكانا للجيل الجديد من شباب المسرح المصرى ليبدأ موقعه على خريطة المسرح المصرى، وليسهم فى تطويره بما حصله من دراسات تخصصية، وما اكتسبه من خبرات جديدة.

انطلقت طليعة الجيل الجديد من مخرجى الموجة الثانية فى المسرح المصرى من مفهوم أن المسرح يجب أن يعبر عن المجتمع المتغير- كاتجاه قومى له حيثياته فى تلك الفترة- فقدموا أعمالا تتجه بشكل عام نحو المعانى الوطنية والثورية ، ومنها: التحرر، والعدل ، والظلم، ومواجهة الاستغلال- والتراجع الثورى، مثل: "دنشواى الحمراء" لخليل الرحيمى، و"سقوط فرعون" لألفريد فرج، و"نزاهة الحكم" لبول سانت، و"المومس الفاضلة" لسارتر، و"ثورة الموتى" لاروين شو، من إخراج حمدى غيث، و"كفاح شعب" لمحمود شعبان، و "قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز، و"قهوة الملوك" للطفى الخولى، من إخراج نبيل الألفى، و"بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، وفى "بيتنا رجل"، لإحسان عبد القدوس، من إعداد أنور فتح الله، وإخراج عبد الرحيم الزرقانى.



## العائدون وملامح تيار جديد

لاح فى الأفق واضحا أن الجيل الجديد يحمل بوادر تشكيل منهج مختلف فى الرؤية المسرحية، يعتمد على شاعرية التناول، باختيار أبسط العناصر وتنظيمها فى شكل جمالى يحمل من الدلالات والتلميح أكثر مما يحمل من المباشرة والتصريح.

إن حمدى غيث يشير إلى موقف طريف فى ذلك الوقت، وهو أن يحيى حقى - وكان مديرا لمصلحة الفنون- بعد مشاهدته البروفة الأخيرة لمسرحية "تحت الرماد" أشفق عليه من ألا يتقبل الجمهور أسلوبه الجديد، واقترح عليه أن يقوم كل ليلة قبل رفع الساتر بشرح التجربة بإيجاز للجمهور، و لقد اقتنع حمدى غيث بوجهة النظر تلك، و بالفعل كان يقوم بشرح أسلوبه فى إخراج المسرحية بشكل موجز للمتفرجين فى الأيام الأولى للعرض[٢].

وهكذا بدأت طليعة الجيل الثانى فى المسرح المصرى تعلن فى مهدها عن رغبة فى تغيير ملامح الواقع المسرحى.

لجأ حمدى غيث فى إخراجه لمسرحية "تحت الرماد" إلى المنظر الثابت الذى يستوعب مناظر المسرح كلها، وذلك عن طريق التعبير البسيط والسريع بين الوحدات التشكيلية فى الفراغ المسرحى: بالتبديل، أو بالحذف، أو بالإضافة أو بالتعديل، مستغلاً الإضاءة باعتبارها عنصرًا تقنيًا يصنع التأثير الفنى المطلوب زمانيًا ومكانيًا، فى صياغة شاعرية قادرة على خلق أنواع من الصور المادية تساوى، أو تفوق صور الكلمات، فبدا كل ذلك خروجاً متحدياً على ممارسات المسرح المصرى، خاصة أن جيل الرواد كان لا يزال موجوداً بانتماءاته الكلاسيكية التى كانت من عوامل اتضاح ملامح التجديد فى وجه المسرح المصرى، بإيجاد عنصر المقارنة، وإبراز سمات الاختلاف.

بدأت طليعة الجيل الجديد فى الخمسينيات إذن تمهيد طريق التمرد، وإعداد الأرض الجديدة لاستقبال قافلة النهضة الآتية، حمدى غيث بإدراكه الواعى لطبيعة الجو المسرحى، واقتحامه لثوابته بتلك الشاعرية المفعمة بالدلالات الموحية، من خلال ديناميكية فى التفكير تشير إليه باعتباره مخرجًا مفكرًا،



وليس مجرد مفسر للنص المسرحى، ونبيل الألفى بجماليات إطاره المسرحى المفرطة، وعقلانية فى التفكير من خلال ما تتضح به المفردات المسرحية من ضوء ولون وتشكيل حركى، وعبد الرحيم الزرقانى بمنهجه الواقعى المتطور، والذى تستطيع أن تعتبره - من خلال نوعية اختياراته- فى منطقة الوسط بين القديم والحديث، حيث اتسم بسرعة الاستيعاب للجديد، مازجًا هذا الاستيعاب بأسلوبه الواقعى، وواضعاً بعض عناصره فى خدمة هذا الأسلوب. "ولقد تميز بملكة عالية فى الحكم على النصوص، وفى اختيار فريق العمل فى مسرحياته، مما ساعد على نجاحها الملحوظ لتوافق عناصرها الفنية[٣]

## المسرح الحر

حاولت" فرقة المسرح الحر" منذ إنشائها عام ١٩٥٢ تقديم أعمال ذات مضامين اجتماعية تتناول مظاهر الفساد قبل الثورة، والأوضاع الجديدة فى المجتمع المصرى بعد الثورة.

"وتعتبر مسرحية "الناس اللى تحت" (١٩٥٦) من بين أفضل إنجازات "فرقة المسرح الحر" خصوصا، والمسرح المصرى عموماً فى تلك المرحلة، ومما يؤكد نجاحها الملحوظ وحفاوة الجمهور باتجاهها الواقعى، أنها عرضت لمدة مائتى ليلة متواصلة "[٤] .

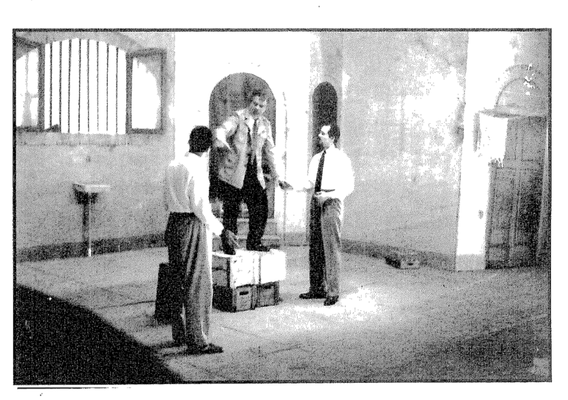
كانت مسرحية"الناس اللى تحت" مشاركة من المؤلف للتعبير عن التغيير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة "الناس اللى تحت"، فالمرحلة التى كتبت فيها المسرحية كانت تجسيداً لوضع اجتماعى ينبئ بآمال عريضة، ويبشر بأبعاد مستقبلية جديدة، سوف تتكشف فيما بعد فى قوانين يوليو الاشتراكية، ولقد حاولت المسرحية تصوير الفترة التى تشغل زمن ما بين أعقاب الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

ولقد تحققت فى "الناس اللى تحت" رؤية المؤلف لتلك المرحلة، حيث تركزت فى محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التى تدفع الجماعات إلى التفكير فى مستقبلها، تطلعا منها إلى حياة أفضل، كأساس لآمالها المستقبلية ولأحداث الحياة الاجتماعية الجديدة، يتعمق فيها المؤلف العلاقة الاجتماعية، ويتسلل إلى





مسرحية "الناس اللى تحت" ، إخراج كمال يسن ، المسرح الحر، ١٩٥٦ .



مسرحية "الناس اللى تحت" ، إخراج كمال يسن ، المسرح الحر، ١٩٥٦ .

نسيجها الحى، ويستشعر ما فيها من صراع وثورة بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم تجسيد هذا الصراع وهذه الصورة فى نماذج وشخصيات صادقة ليقيم منها أحداثا ومواقف حية تبرر فلسفة المؤلف الاجتماعية، كما تحصل ثورة من الأفكار والأساليب المسرحية، التى كان لها أثرها في أدوات الحرفية المسرحية عندما قدمت فوق خشبة المسرح، كنموذج لاتجاه المسرح المصرى نحو المفهوم الابداعى لدور المخرج الذى ساعد على تأكيده، وبلورته الاتجاهات الحديثة لدراما المسرح المصرى التى بدأت تلوح تباشيرها مع نهاية الخمسينيات لتتعدد تياراتها بكثافة فى مسرح الستينيات.

كان تقديم المسرح الحر لمسرحية نعمان عاشور "الناس اللى تحت" عام ١٩٥٦ من إخراج كمال ياسين خطوة متطلعة للمسرح المصرى على طريق مرحلة جديدة ومختلفة، فهى تعتبر فاتحة عهد جديد فى تاريخه؛ لأنها وضعته فجأة فى قلب التراث الأوروبى، وخاصة تيار الواقعية الاشتراكية الذى هيمن على أعمال كبار كتاب المسرح الحديث، من أمثال جوركى، وتشيكوف، وبرناردشو، " فقد تبنت "الناس اللى تحت " أسلوب المسرح الواقعى الاجتماعى الذى يعالج الأفكار والقضايا الاجتماعية ببناء واقعى، ومعالجة موضوع معاصر من خلال نماذج "للإنسان الصغير" ساكن المدينة، ذى الحياة المتواضعة والأحلام الكبيرة، والتى قدم مسرح الستينيات على غرارها الكثير من الأعمال الناجحة"(٥) .

كانت مسرحية "الناس اللى تحت" أول ممارسة فعلية لمخرجها كمال ياسين على مستوى الاحتراف، "ولقد أحدثت ضجة كبيرة حين عرضت لأول مرة فوق خشبة المسرح الحر، فقد كانت أول مسرحية تغوص فى مشاكل الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا من الشعب المصرى، وتتميز بقدر كبير من روح الفكاهة والمرح بقدر ما تحمل من قيم ثورية واجتماعية، " كما تعتبر من الناحية الأدبية أول عمل يؤرخ لبداية المسرح المصرى الحديث الذى يعالج الحياة المصرية بعد ثورة يوليو١٩٥٢"(٦) .

كان الجو العام معبأً بتوجيهات الواقع الجديد، وكان مسرح الواقعية الاجتماعية أكثر تعبيرا عن الواقع، وترتيبا على ذلك تجاوبت كل العناصر فى ممارسة التجربة.



كانت هناك حلول تشكيلية حققت واقعية الفراغ المسرحى بوحدات مجسمة تمثل عالم المسرحية بتناقضاته بشكل حقق لمسة مصرية صميمة خرجت بالتعبير التشكيلى من نطاق الرسم المنظورى الجامد الذى كان يقوم به الرسامون الإيطاليون، فى محاولة لتحقيق الصدق الفنى الذى يدثر التجربة بالإقناع. كما أصبح الأداء التمثيلى يصدر منطوقا دراميا واعيا بالبعد الاجتماعى والنفسى للكلمة والموقف، فمعظم القائمين على التجربة عناصر درست دراسة أكاديمية فى المعهد العالى للفنون المسرحية، وعلى رأسهم مخرج المسرحية كمال ياسين، وهم يعايشون حديثا فارقا فى تاريخ مصر الحديث، بدأ يسهم فى أن ينطلق الأدب والفن من معنى المسئولية، ومفهوم الرسالة.

يقول كمال ياسين ، مخرج "الناس اللى تحت" :"سافرت إلى فرنسا لدراسة المسرح فى أكتوبر ١٩٥٨ تاركا خلفى تجربتين ناجحتين، إحداهما كانت بداية لمرحلة جديدة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر، وهى (الناس اللى تحت) لنعمان عاشور، و(زقاق المدق) لنجيب محفوظ من إعداد أمينة الصاوى، وكذا ذكريات لعروض الأوبرا والباليه والمسرحيات الفرنسية التى كان يتتابع عرضها على دار الأوبرا المصرية فى مواسم الفرق الأجنبية، ولذلك لم أشعر بدهشة كبيرة مما تابعته فى دور العرض الفرنسية، سواء فى " الكوميدى فرانسيز"، أو"مسرح جان لوى بارو"، أو المسرح القومى الفرنسى بقيادة جان فيلار"[٧] . وهكذا يعلن كمال ياسين بهذه الكلمات الموجزة المعبرة عن أن الدراسة فى معاهد أوروبا وأكاديمياتها ليست هى الفيصل، ولا هى تصنع موهبة؛ وإنما هى لصقل المواهب الحقيقية، بدليل أن هناك من بين المبعوثين من عاد ليقدم تجربة أو بعض تجارب ثم توقف، وهناك من استمر ولم يؤثر، ثم أخيرا- وهذه هى القضية- هناك من استمر وعلّم وأسهم بفعالية فى إثراء الحركة المسرحية ولا يزال.

هكذا كان مسرح الخمسينيات بكل ما أحاط به من ظروف إجتماعية وأدبية وفنية، خطوة يتناهى وقعها إلى مسامع الحركة المسرحية على طريق ظاهرة مزدهرة قادمة، التقت روافدها لتصنع مجرى متدفقاً فى اتجاه التجديد والتطوير للمسرح المصرى فى الستينيات.

لقد تجمعت خيوط فكرية كثيرة مع نهاية الحرب العالمية الثانية تدعو إلى التغيير الذى تحقق بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢، والتى بدأ معها طور ثورى شامل، نشأ فى ظله جيل من كتاب المسرح ومخرجيه الملتزمين بقضايا المجتمع الجديد.

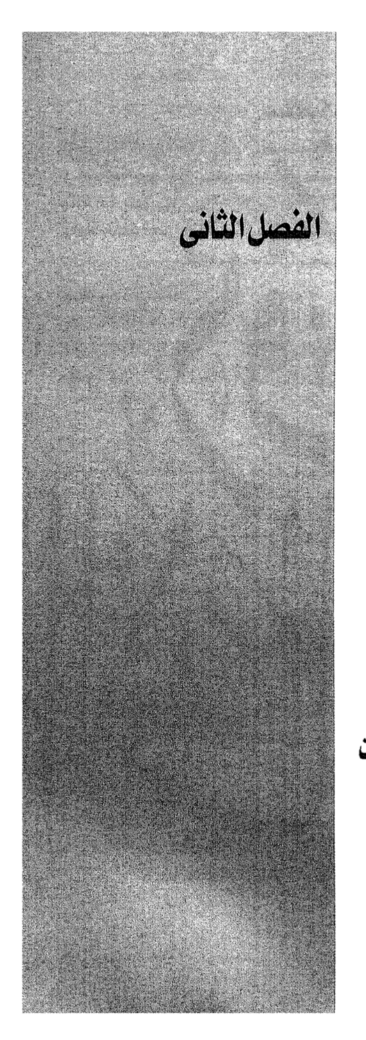
ولقد توافرت لمسرح الخمسينيات فى مصر عدة ظواهر كانت من العوامل المهمة التى ساعدت على تمهيد التربة المسرحية لاستقبال ظاهرة الستينيات وما اكتنفها من نهضة شاملة، من أهمها :

- التوسع فى إنشاء الفرق المسرحية، مما أتاح مجالا للتنافس أدى إلى نوع من التجويد، واستعراض القدرات، وعلى رأسها تجربة" المسرح الحر " وما أسسته على طريق الاتجاه نحو مسرح مصرى يحتضن ظروف الواقع، ويعبر عنها، ويتلامس مع القضايا المطروحة (الناس اللى تحت لنعمان عاشور)، متطلعا عبر التراث العالمى (بيت الدمية لهزيك إبسن)، فأسس بذلك، أو اقترب من منهج فكرى يبتعد بالمسرح المصرى عن مسرح التسلية البرجوازى.
- إنشاء مصلحة الفنون سنة ١٩٥٥ .
- إنشاء وزارة الثقافة سنة ١٩٥٨ .
- إنشاء مؤسسة المسرح سنة ١٩٦٠ .
- استكمال تخصصات أكاديمية الفنون، بإنشاء معاهد الباليه، والكونسرفتوار، والسينما، إلى جانب المعهد العالى للفنون المسرحية.
- عودة المبعوثين للتخصص فى فنون المسرح، كالإخراج، والديكور، وأدب المسرح .

"إن شيئًا جديدًا قد حدث داخل المجتمع المصرى بعد ١٩٥٢، وغَيَّرَ كثيرًا من مظاهر الحياة، وبدل كثيرًا من اتجاهات الفكر، وتحدى ذلك عقل الفنان المسرحى وهو يتفاعل مع هذه التجربة، فاكتشف أن هناك مواقف أوجدتها الثورة، وأن هناك صراعًا دائرًا بين قيم جديدة، وأخرى قديمة "[٨] فأتاح هذا الواقع الجديد مع مناخ الحرية مجالا لظهور ذلك الجيل المبدع من الكتاب والفنانين الذين تشكل فكرهم خلال مرحلة المد الثورى منذ منتصف الأربعينيات، "فأعلام الفكر والأدب والرأى فى مصر انخرطوا فى بداية تكوينهم الثقافى فى لهيب النضال السياسى، بمدارسه الفكرية والعقائدية المختلفة، كما بدأت تتشكل

قوى سياسة جديدة من الأحزاب المختلفة فى اتجاهاتها داخل إطار الحركة الوطنية المصرية، والتى كانت تتجدد موجة بعد موجة منذ قيام ثورة ١٩١٩.

" فى ظل هذا المناخ اختلط النضال السياسى بالنضال الأدبى والفنى، وبدأ عدد كبير من مفكرى وأدباء وفنانى الجيل الذى ساهم فى صنع نهضة الستينيات ممارساتهم فى ظل تمازج بين الكلمة الأدبية والكلمة السياسية" [٩] .




# مظاهر صياغة جديدة لممارسات المسرح المصرى فى الستينيات


دفاتر الأكاديمية

## المسرح المصرى فى الستينيات: "من التحذير إلى التفسير"

نستطيع أن نعتبر من باب التحذير الاجتماعى ، كل القضايا الاقتصادية والحكم الاجتماعية التى وردت فى مسرح يوسف وهبى ونجيب الريحانى، والتحذير بهذا المعنى سمة من سمات الذكاء الرأسمالى، الذى يعلم تمام العلم أنه يواجه تحديدًا طبقيًا خطيرًا، وهو لهذا يستعين بفنونه وإعلامه على هذا التحدى ليحوله إلى شكل من أشكال التحمل المسيحى المقصود للمعاناة.

وبالتعارض مع هذا النوع من التحذير الاجتماعى يأتى فى عصرنا- مع ظهور المخرج بالمعنى الحديث- التفسير الاجتماعى، والفرق بين الاثنين هو الجهاز فى اختلاف المنتج لهما، فالأول نتاج جهاز عاطفى، والثانى نتاج جهاز عقلانى، ومن ثم فإن التفسير الاجتماعى لا بد أن يوجه إلى عقول الجماهير، وإلى إرادتهم التى يجب أن تلعب دورًا فعليًا فى التغيير.

بهذا المعنى فإن التفسير الاجتماعى للمسرح المصرى محدود، ويعتبر مسرح الستينيات هو بداية التاريخ لهذا الاتجاه، ليس فقط من ناحية العرض المسرحى؛ ولكن أيضا من ناحية النص المسرحى.

وإذا اعتبرنا أن الفكر السياسى يمثل ركنًا أساسيًا فى نتاج ما يسمى بروح العصر، فإن هذا الفكر قد انعكس فيما صورته المسرحيات الواقعية الرمزية، كما يبدو ذلك فى أعمال مثل "الفرافير" و"المهزلة الأرضية" ليوسف إدريس، و"الزير سالم" و"سليمان الحلبى" لألفريد فرج "، كوبرى الناموس" و" السبنسة" لسعد الدين وهبة ، و"الوافد" و"الزجاج " لميخائيل رومان، و"خيال الظل"، و" رحلة خارج السور" لرشاد رشدى.

" فمنذ الربع الأول من الستينيات بدأ المسرح المصرى يتوغل فى الرمزية ليعبر عن الخلل السياسى الذى بدأ يلقى بظلال واضحة على الواقع المصرى، مما انحرف بالمسرحية إلى الجانب الذهنى الذى كان توفيق الحكيم رائده . .. فقد وجد معظم كتاب المسرح أن خير وسيلة لإيصال آرائهم فى فساد الواقع السياسى والاجتماعى أن يخلطوا بين الأشكال الفنية عند كل من بريخت ويونسكو وبيكيت، وأن يستوحوا بعض الشخصيات التاريخية كى يغمضوا أهدافهم، طلباً للأمان من بطش السلطة"(١٠) , المتمثلة فى بعض الأنظمة اللازمة لحماية الثورة.

## الملمح التجريبى للمسرح المصرى فى الستينيات

### مسرح الجيب ١٩٦٢

يعتبر افتتاح مسرح الجيب عام ١٩٦٢ محاولة من أهم المحاولات التى ارتبط بها مسرح الستينيات فى مجال المبذول بقصد تطويره، وإضفاء لمسة التجريب على إنتاجه، والخروج بالحركة المسرحية آنذاك إلى آفاق أرحب للتعبير عن ظروف الواقع المصرى اجتماعياً وسياسياً، حيث تبلورت الثورة من حركة إلى نظام ثورى، يسعى إلى تحقيق دستور دائم للبلاد، وإلى تأكيد الهوية القومية والانتماء العربى، والخروج إلى العالم، والمشاركة فى حركته. كما بدأ يتوافد منذ أوائل الستينيات مبعوثو الوزارة من الفنيين والموسيقيين، حاملين مكتسباتهم الفنية معهم، واضعين إياها فى خدمة هذه النهضة الفنية الشاملة، فأسهموا إسهاما مرموقاً فى دعم الحركة المسرحية . "ولعل على رأس هذا الدعم يقف المشروع الذى تقدم به "سعد أردش" لإنشاء مسرح التجارب الفنية الذى أطلق علية اسم" مسرح الجيب" والذى قاد الحركة الفنية فى فر حقل التجارب بفعالية مؤثرة ، فقدم كثيراً من العروض الفنية اللافتة للنظر، تعرف بها جماهيره على تطورات فنية كثيرة فى المسارح الأوروبية، كان أشهرها تجارب مسرح العبث [١١]

عندما تأسس مسرح الجيب- وكان مقره فى الدور الأول بمبنى نادى السيارات - كان (المانيفستو)، أو المنهج العلمى الخاص بإنشائه ينحصر فى ثلاثة بنود رئيسية، هى :

١ - فتح الباب أمام التيارات والتجارب العالمية ، لطرحها على أرض التجريب العلمى فى مصر.

٢ - البدء بعمل دراسة تفصيلية منهجية علمية عن كيفية التعامل مع التراث المسرحى الإنسانى، بداية من الكلاسيكية إلى أحدث التيارات التى خرجت من عباءة التمرد فى المسرح الحديث، بحيث يصبح الفنان المسرحى المصرى مزودا بالفهم والاستيعاب لهذه المذاهب من ناحية، وبالقدرة على ترجمة هذا الفهم إلى تعبير متطور من خلال أدواته المدربة من ناحية أخرى.

٣ - وأخيرًا العمل على فتح معامل للتجريب والبحث العلمى للفنانين المسرحيين كافةً، بحيث يكون هناك معمل لأداء الممثل، وآخر للديكور، وآخر للأزياء وللإضاءة وصوتيات المسرح، وموسيقى المسرح، ومعمل للنظرية المطروحة وقتذاك حول تأصيل المسرح المصرى، بحيث يصبح الأمر بمثابة بعثة داخلية لمن لم يسافر.

ولكن هذه المحاور الثلاثة أو المثلث التجريبى الشامل لم يتحقق على نحو ما كانت المقاصد، وإن كانت التجربة قد أتت بالكفاح والإصرار البعض الإيجابى من التأثير الملموس على اتجاهات الواقع المسرحى آنذاك.

افتتح مسرح الجيب عام ١٩٦٢ بالموجة الشديدة الغرابة- قياسا إلى ممارسات المصرى المصرى فيما قبل ذلك - وهى موجة " مسرح العبث" ، والتى بدأناها وهى تنحسر فى أوروبا بمسرحية (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت، من إخراج سعد أردش، والتى سببت دويًا فى الأوساط الفنية، وأسندت بطولتها إلى ممثلين لم يكونوا وقتها من الوجوه المشهورة ، وهم: إسلام فارس، حسن عبد الحميد، أحمد توفيق، وعصمت محمود، ولقد كان الاختيار متعمدًا لإضفاء لمسة الإقناع وروح التجريب على العرض المسرحى.



مسرحية "لعبة النهاية "، إخراج سعد أردش ، افتتاح مسرح الجيب، ١٩٦٢ .

ولقد توالت عروض العبث بعد تقديم لعبة النهاية بمسرح الجيب، والتى تعتبر من العوامل المهمة التى جعلت المسرح المصرى يلتفت بشدة إلى آفاق التحديث، فقبل ذلك كان المسرح المصرى ضعيفًا منفصلا عن اتجاهات المسرح الحديث فى العالم ، فلا شك أن تجربة العرض العبثى (نهاية اللعبة) كانت بمثابة حجر كبير ألقى فى بحيرة راكدة، " فقد حرك أجيالا مختلفة من المبدعين نحو هذا النبع الجديد بالنسبة لمسرحنا المصرى، ولقد تردد صدى هذا

التأثير فى أدب المسرح، وفى الإخراج والتمثيل والرؤية التشكيلية بدرجات متفاوتة نستطيع أن نلمسها فى إنتاج المسرح المصرى فى الستينيات" (١٢) .



مسرحية "لعبة النهاية "، إخراج سعد أردش ، افتتاح مسرح الجيب، ١٩٦٢ .

بعد ذلك انتقل مسرح الجيب إلى تيار أقل غرابة، فقدم "سهرة مع تشيكوف" من إخراج كمال عيد، كخطوة مقصودة فى مسيرة التعرف على التراث المسرحى العالمى ومذاهبه والأدوات الصحيحة للتعبير عنه، وقدم أيضا "سيرة مع أسخيلوس"، ثم قدم مسرح الجيب أول عمل لبرخيت فى المسرح المصرى ، وهو مسرحية "الاستثناء والقاعدة" ، والتى تعد من أنضج نصوص بريخت التعليمية، من إخراج فاروق الدمرداش.

ويظهر رد فعل مسرح العبث، فيكتب توفيق الحكيم "يا طالع الشجر" ، و"الطعام لكل فم"، و"مصير صرصار"، متأثرا - بدرجة أو بأخرى - بهذا الاتجاه الجديد ، حيث قدمت "نهاية اللعبة" عام ١٩٦٢، وجاء رد الفعل سريعا، عام ١٩٦٣.

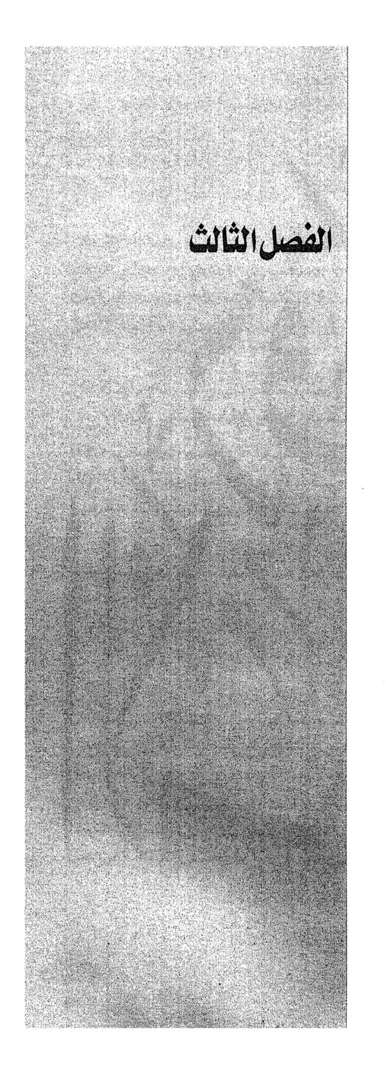
رأى القائمون على أمر مسرح الجيب أنه من المفيد لهذا المسرح ذى الاتجاه التجريبى أن يتلقف مسرحية توفيق الحكيم "يا طالع الشجرة" كأول تطبيق لتأثير تيار العبث فى فنية التأليف المسرحى المصرى فى الستينيات، حيث قدمت من إخراج "سعد أردش" فى المقر الجديد لفرقة الجيب بالحديقة الفرعونية.

ثم قدم مسرح الجيب أول خيط من خيوط التجريب على تأصيل المسرح المصرى من خلال التراث الشعبى، وكان صاحب هذه التجربة الكاتب شوقى عبد الحكيم، بمسرحية "شفيقة ومتولى"، والذى اتسمت أعماله بالاعتماد على "تيمات" أو حكايات أو رموز شعبية.

امتد الخط التجريبى متجاوزا مهده فى مسرح الجيب، ليتوغل فى روافد الحركة المسرحية، وليكون قاسما مشتركا فى إنتاج الدور المسرحية بلا استثناء، فقد كان إنشاء مسرح الجيب تعبيرا حقيقيا عن حاجة المسرح المصرى عامة، والمثقفين المتخصصين بوجه خاص إلى مطبخ جديد، يقدم أطباقا مختلفة- على أى من الوجوه- عن الأطباق العادية التى درج المسرح المصرى على تقديمها منذ أوائل الخمسينيات، وبالذات منذ دعا المسرح الحر إلى واقعية حديثة صادقة تعبر عن الكيان الاجتماعى، وعن الجراحات الاقتصادية الجذرية التى أجريت وتجرى له.

ولقد أحدث مسرح الجيب- بلا شك- نوعا من التيار التجريبى فى مصر، ولم يكن هو المسرح التجريبى الوحيد، فقد وُجدَ إلى جواره أكثر من مسرح فى هذا المضمار، منها على سبيل المثال: "مسرح الَ ١٠٠ كرسى"، الذى ضم مجموعة من المسرحيين القدامى والشباب، من بينهم أحمد عبد الحليم الذى قدم سلسلة من العروض على بساط التجريب العلمى، و"مسرح القهوة" الذى نشأ فى قهوة المختلط بميدان العتبة، هذا إلى جانب انتشار حركة التجريب فى المسرح الجامعى، والمسرح المدرسى، فعندما تكون هناك عناية بالتجريب وبالطليعية، وبالمعامل المسرحية من قبل الدولة، فإن هذا يؤدى إلى خصوبة وإثراء مضمون الحركة المسرحية، وهذا ما حدث فى مسرح الستينيات بشكل لافت على كل تلك المستويات .






# مخرجو الستينيات فى المسرح المصرى.. توجهاتهم ورؤاهم


دفاتر الأكاديمية

## مدخل

بدا المسرح المصرى فى الستينيات مسرحًا تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره من أجل طرح رؤية مستقبلية، فهو مسرح ينطلق من جذور الواقع الاجتماعى، مسرح يحاول أن يبدو مسئولا بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الأدبية والفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضى المطاردة للخطة الأمان والصدق.

بدا المسرح المصرى فى الستينيات إبحارًا ضد التيار المستكين المتكاسل، واستحضارًا للحظة تحطم المسافة الوهمية بين العقل والمشاعر.

فنحن حينما نحدد شروط الفعل المسرحى داخل حقله الجمالى، فإننا نحددها عن طريق تشكيل مادته الدرامية أولاً، ومدى استيعاب هذا البناء الدرامى للشروط الموضوعية المتحكمة فيه، ككلمة موجهة ذات أبعاد معرفية ودلالية.

وحينما يتعلق الأمر باختزال الممارسة المسرحية ضمن إطار نظرى يستحضر البنى الأساسية التى يقوم عليها النص والعرض معًا، فإننا إنما نبحث عن استحضار المواقف المتحكمة والمؤثرة فى التجربة، والذى يوازى رمزيا أبنية الأنماط المختلفة التى يفرزها سياق التغيير الاجتماعى وملابساته وتعقيداته.

كان فى مسرح الستينيات وعى بشروط المرحلة، فحدث - إلى حد ملحوظ - نوع من التناول المدرك لظروفها من وجهتها الحقيقية، التى يرتبط من خلالها إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل، فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشرنق بلحظات الغموض والحيرة، وكان لا بد للمسرح من أن يقف شاهدًا بكل أدواته على ذلك، راصدًا، أو ناقدًا، أو مقترحًا، أو محتجًا، أو رافضًا لامتلاكه الأدوات الأكثر فاعلية، وأن يبحث عن قنوات جديدة يضع بها امتدادًا فعليا وديمومةً مستمرة نحو اعتناق قضايا مرحلة، فهذا ما يحدد وظيفة الفن على المستوى الاجتماعى.

المسرح المصرى فى الستينيات ينبغى أن ينظر إليه فى مساحة كبيرة من تحقيقاته كمسئولية تاريخية، وليس كممارسة مجانية مسطحة، أو فرجة تخلو من أى بعد، من حيث هو تعبير اجتماعى يترفع فى كثير من ممارساته عن الفهم السطحى لوسائل التبليغ الأدبية والفنية، فهو تجربة تستمد قيمتها من رؤى فنية وفكرية تتجاوز بوضوح ما هو سائد ومسيطر، حيث احتلت رؤيته الأدبية والفنية حيزًا يضم العقل المتحرر من إسار الماضى، منفلتا منه نحو تجسيد عملى لجدلية الإبداع، الأمر الذى يستدعى لحظة يقفز فيها الفن نحو الأعماق ليحقق ملامح وجوده الاجتماعى، وبهذا يمتلك قدرة أكثر جدارة وصلابة لتحويل الفعل المسرحى إلى صرخة نبيلة لأخذ موقف من الحياة بتركيبتها الاجتماعية على اختلاف أبعادها.

فى الستينيات رفرفت روح التجريب على المسرح المصرى، حيث تبدى فى إنتاجه عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف، ومن هنا استشعر مسرح تلك المرحلة جدلية الواقع، وآمن بها، فالمسرح المصرى فى الستينيات - بلا شك - استحضر صيغة أخرى، بعد أن تمثل مجموعة من المغالطات التى سيطرت عليه إلى زمن، بأن حاول جعل الممارسة الفنية استمرارًا لفعل تاريخى، هذا الفعل المتسم بالاستمرارية والمغامرة فى الطرح الذى يهدف فى عموميته إلى استحضار حياة، واستحضار تناقض يوجه نحو السؤال : لماذا؟ وحين ينتفض السؤال تبدأ مغناطيسية ما هو سائد تغيب.

فى مسرح الستينيات كانت هناك صيغة اكتشاف للمسرح المصرى، وتفجير للمناطق الساكنة فيه من أجل البحث عن لحظة انفجار تؤسس عناصر التجربة الفنية وأسسها، بما يكسر حدة التعاقبية، فتتخلق أبعادها الواقعية والرمزية فى الفراغ المسرحى، بتشكيل هذا الفراغ بوحداته التعبيرية والدلالية التى تستحضر القراءة الجدلية لأفكار التجربة الأدبية والفنية ومضامينها، بحيث يستحيل الفراغ المسرحى المحتضن لكل الرؤى الإبداعية ضوءًا ينير لحظات تاريخية واجتماعية ووجودية.

ولقد كانت "الواقعية" على جدتها وضرورتها فى الفترة الأولى من تطور المسرح المصرى الحديث بعد ظهور "نعمان عاشور"، إلا أنها قاصرة عن التعبير عن الإنسان بكل نوازعه المركبة، كما كانت تهدد بأن تحصر الدراما المصرية داخل إطار واحد، وهو التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى، والدعوة إلى

إصلاحه. وعلى أهمية ذلك فى ذاته، إلا أنه لا بد للخروج من هذه الدائرة أن تخرج الدراما المصرية عن إطار الواقعية الضيق، وتتجه صوب التعبير عن رؤى أكثر اتساعا وشمولية، فكان أن تم ذلك فى اتجاهين :

**أولهما:** التوسل بالرمز، أى إضافة البعد الرمزى إلى مجريات الواقع الاجتماعى، وذلك بإدراك التركيب الرمزى لظروف هذا الواقع، إذ يفصح عن وجود حقيقة أكثر اتساعا وشمولية، تتجاوز مجرد عرض القضية الاجتماعية ..

**وثانيهما:** استخدام الخلفية التاريخية فى تصوير موقف الإنسان المصرى من الكون، وليس من قضية اجتماعية محددة.

ومن أهم المفاهيم التى أسهمت فى بناء الإطار الجديد لاتجاهات المسرح المصرى فى الستينيات، اتجاه الدراما المصرية إلى التخلى عن التركيز الشديد على "الحكاية"، أو بصورة أدق على حكاية مفردة، واللجوء إلى مزج عدة حكايات أو "تيمات"، وتقليبها على وجوهها، ومقابلتها بعض ببعض، حتى تثرى إحداها الأخرى، وتكون بمثابة تكرار للتيمة نفسها، مع تنويع يلبسها ثوبا آخر، وهو ما يسمى فى المسرح التركيبى بالموقف المسرحى.

ولقد كان من الضرورى اتجاه هذا المسرح الملتزم سياسيا إلى نوع من الواقعية الشعرية التى أسهم مخرجو الستينيات فى تأكيدها بسيطرتهم على أداء الممثل، وعلى استخلاص القيم الشاعرية من العناصر الموظفة فى العرض كالديكور، والأزياء، والإضاءة، والموسيقى، والأقنعة أحيانا.

كانت ممارسات مسرح الستينيات تجارب ذات قيمة، تحمل دلالات واضحة على خصوبة الإضافة الممكنة فى ظل جو أكثر جدية وفعالية، باتجاهها إلى التصعيد التعبيرى على نحو يوحى بالانتماء إلى قيم المسرح الأوروبى الحديث فى جانب واضح من إنتاجه، مترجمًا ومؤلفا، مما أسهم فى تطوير تحقيقات الإخراج المسرحى المصرى فى تلك المرحلة متميزا - فى اتجاهه العام - بالتفسير الفكرى، والالتزام السياسى، والرؤية الشعرية ، وهذا ما تهدف إلى رصده هذه الدراسة، متمثلاً فى تحليل نماذج من أهم العروض التى قدمها مسرح الستينيات مترجمة أو مؤلفة بتأثير من فنية التأليف المسرحى الغربى، وتحديدًا- كما سبقت الإشارة- فى اتجاهات ثلاثة من إنتاج مسرح العبث، والمسرح التعبيرى، والمسرح الملحمى.

## أولا: فى اتجاه مسرح العبث

### ١) مسرحية: الدرس

● تأليف : يوجين يونسكو
● ترجمة : سعد الدين وهبة
● رؤية تشكيلية: عبد المنعم كرار
● إخراج: سميـر العصفورى
● المسرح العالمى ١٩٦٤

**الدرس: تأليف يوجين يونسكو**

**درس يونسكو فى سلسلة وجوه السلطة القبيحة**

أدرك يونسكو أن هناك انشقاقًا بين الإنسان المعاصر والعصر الذى يعيش فيه، فمسرح "يونسكو" يعالج بشكل ساخر موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، ومن حيث القالب المسرحى.

ففى مسرح يونسكو نجد أنفسنا مباشرة - ودون مجاملة أو تحايل - أمام الموقف الدرامى، الذى نرى فيه جزءًا كبيرًا من مواقفنا، بل نحس منه بكياننا نفسه، فنجد أنفسنا دون رحمة أمام صورتنا، إذ نغرق فى عالم يغمره الزيف المادى، ويسوده العداء، والأنانية، والقسوة، والأيديولوجيات الاستغلالية . إنه عالم لا يعرف إلا الإنتاج، والاستهلاك، ولا وقت فيه لكى يمارس الإنسان آدميته، أو يتواصل مع الآخرين، وهو إذا سعى إلى التواصل مع الآخرين، فإن ذلك يكون عذابه وتدميره.



وفى مسرحية "الدرس" يرسم يونسكو ببشاعة صورة قمع السلطة المعنوية، حيث يستقبل أستاذ تلميذة جديدة ويلقنها درسًا فى الرياضيات، وعلوم اللغة ، ولكنه فى آخر الأمر يذهل من شرود ذهنها، لأن آلام أسنانها تحول بينها وبين التركيز فى أى شىء آخر، ويستولى عليه اليأس والغضب، فيستل سكينا خفية ويقتلها.

لقد حذرته الخادمة قائلة: " إن الرياضة تؤدى إلى فقد اللغة، فقد اللغة يؤدى إلى الجريمة"، وهى الآن توبخه على سلوكه السبيانى، فهذه رابع تلميذة يستقبلها فى يومه، ثم فى النهاية تمضى لتفتح الباب لتدخل التلميذة التالية، ليصبح التركيب الدائرى لمسرحية "الدرس"، التى تنتهى من حيث بدأت.

ومسرحية "الدرس" هى مثل غالب مسرحيات يونسكو، توصى بنشاط متصل خال من المعنى، وهى مسرحية مرعبة تسفر عن أخطار النظام التكتلى، فنحن نشهد من خلالها تحطيم القوى المعنوية لإنسان، تحطيمًا تدريجيًا بفعل إنسان آخر، كلما أمعن الأستاذ فى السيطرة على تلميذته، ونشهد كذلك قسوة المتلقين التى تنطلق من عقدة التسلط لتجعل التلميذة شبيهة بأستاذها.

وتنص إرشادات التمثيل على أن التلميذة المليئة بالحياة والمرح والابتسام فى أول الأمر، تصبح شيئا فشيئًا كئيبة، حزينة، مجهدة، وفى الوقت نفسه نرى الأستاذ الذى كان لطيفا كريماً، يصبح هو أيضاً شيئًا فشيئًا قاسيًا فظًا من الصياح إلى ضرب التلميذة الخائرة القوى بقسوة ووحشية.

إن العلاقات الإنسانية التى كانت تتيح لهما فى البداية- رغم سطحيتها- بعض التواصل قد فسدت، وصارت علاقات خربة مشوشة، وعندما يستل الأستاذ سكينة خفية ليطعن الفتاة، فإنه لم يكن بحاجة إلى نصل حقيقى، ولا تفعل الحركة المسرحية سوى الإيحاء بالإجهاز على التلميذة ماديًا، لأنها بالفعل قد ماتت معنويًا.

والدرس الذى يلقيه الأستاذ، أو الذى يلوح من خلال كلامه يزيد من فساد الأمور، ويهتك المنطق، فهو كلما أمعن فى إلقاء عباراته المتحذلقة، فقدت اللغة قدرتها وأبعادها ومنطقها، إذ يقدم لنا درسه فى فقد اللغة تعليقاً واضح الدلالة على ذلك، فهو بعبارات غير معقولة يبحث فى لغات مزعومة: "إسبانية جديدة"، ويتنبأ بأن الفروق بين هذه اللغات المتجاورة لا يمكن المرء أن يلمحها، لأن كل الألفاظ فى كل هذه اللغات متشابهة، وهو يضرب مثلا بأن الجملة التالية: "ورود



جدتى فى مثل صفرة جدى الذى كان آسيويًا"، هى نفسها فى جميع تلك اللغات المزعومة، ولكن عندما ترددها التلميذة فإنها لا تستقيم أبدا كما يريد الأستاذ.

أما الكلمات الوحيدة التى لا تمثل أى خطر فهى تلك المقاطع المجردة من كل معنى، إذ إن الكلمات التى توحى بالدلالات، وتحمل مضمونًا منطقيًا تنتهى دائماً كالبالونات: بالسقوط، والتفتت، والانفجار.

إن يونسكو يرفض الأوضاع الاستبدالية، والشعارات المزيفة، فكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية مرفوض من أساسه، وما من شىء يعطى الإنسان الحق فى فرض سلطانه على الآخر ، أو قمع حريته، ومن هنا فإننا نرى مسرح يونسكو يعرض مظاهر السلطة فى أبشع صورة، كما فى "الدرس" ، وكذلك تظهر لنا شواهد على القمع الذى تمارسه السلطة فى مسرحيته "ضحايا الواجب" ، حيث يكاد البطل الهزلى يختنق تحت ضغط الشرطى الذى يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف.

والسلطة قد تكون سياسية مثل الحكام النازيين، الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خراتيت، أو غيرهم من الحكام والطغاة فى أى نظام، وقد تكون إرهابية لتزييف "الأيديولوجيات"، وتضليل المرء ، وتعريضه للضياع.

والسلطة كما تبدو لنا فى شخص الخادم أو المدرس أو الشرطى، فإنها أيضا قد تبد لنا فى رئيس العمل، أو الزوجة، أو حتى الخادمة، ففى هذا العالم المقلوب اللامنطقى. لم تعد الأشياء والأشخاص فى مكانها الصحيح، إنه المجتمع المعاصر بكل تناقضاته، وعذاباته، وتسلطه، وخوائه، إنه مجتمع مثل" كراسى يونسكو الفارغة"، ليس له رسالة، ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا بالموت.

**الدرس: إخراج سمير العصفورى، ١٩٦٤**

مسرحية الدرس هى أول ممارسة لمخرجها سمير العصفورى على مستوى الاحتراف وكان قد قدمها مشروعا لتخرجه في المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٦٤، وعندما شاهدها حمدى غيث- وكان مديرا للمسرح العالمى آنذاك- رأى أن تضاف إلى رصيدنا المسرحى من إنتاج الأعمال الكلاسيكية والمعاصر فى العام نفسه.



شكلت لجنة لمناقشة المخرج فى دراسة كُلف بعملها حول المسرحية توضح مفهومه ورؤيته فى تناولها، ضمت ثلاثة أجيال من مخرجى المسرح المصرى: جيلاً كلاسيكيًا (فتوح نشاطى)، وجيلاً وسطًا (حمدى غيث)، ثم جيلاً حديثًا (سعد أردش).

وبعد مناقشة مستفيضة على المستويين الفلسفى والتقنى، تقرر عرض مسرحية "الدرس" من إخراج سمير العصفورى على مسرح الجمهورية، والذى كان شعبة ضمن أربع شُعَب يضمها المسرح العالمى.

لم تعرض المسرحية إذن فى قاعة تجريبية، بل فى مسرح كبير كعرض عام تقليدى، وإلى جوارها كان يعرض فى العام نفسه مسرحية "المتحذلقات" لموليير، بطولة سعيد صالح ومديحة حمدى.

لم تكن تجربة "الدرس" إذن تجربة عشوائية، أو رغبة فى عرض الغريب فقط؛ وإنما هى تجربة درست دراسة جدية أكاديمية، حيث يقول مخرجها سمير العصفورى: " قرأت كل ما كتب عن العبث فى هذه الفترة، بالرجوع إلى كامى وغيره فى الفلسفة، وكذلك الرجوع إلى أعداء تيار العبث، وآراء الأيديولوجيين المتمكنين، وآراء يونسكو عن مسرحيته، وترجمات عديدة لنفس النص، ولغيره من نصوص يونسكو.

من خلال كل هذا، وبعد كل هذا وصلت إلى الاقتناع بأننى أريد أن أقدم مسرح العبث كما أحب أن أقدمه، وذلك بألا أعتبر مسرحية (الدرس) مسرحية أوروبية، فقدمت العبث فى منظور فكرة المعلم، أو المدرس، أو الرجل الذى يملى رأيا واحدا على جماعته "[١٣] .

فى إخراج سمير العصفورى لمسرحية الدرس، لم يشأ أن يلجأ إلى عبثية التصور، أو إلى وسائل تقنية فى الغش البصرى، وإنما قد تناولها واقعيا بتفاصيل واقعية، فقد كان العبث- من وجهة نظره- يكمن فى التلاقى بين شخصين- التلميذة والأستاذ- والموقف الرئيسى أن هناك درسًا، وحتمية الدرس بين أستاذ وتلميذة، وتكمن كل أشكال القهر، عقليا، وفكريا، وجنسيا فى هذه الثنائية، فكل أشكال القهر كما يقول كتاب العبث تكمن فى الألف والباء فى طرفين يتبادلان الحوار، فى اللغة المستخدمة بين طرفين، فى السالب والموجب، فى المانح والممنوح، فى الحاكم والمحكوم، بمعنى أن التناقض يكمن فى أحشاء الواقع، وفى مدى صدق هذا الواقع بكل تصادماته وملابساته التى قد نعبرها دون مبالاة،



"وأنا أنقل هذا الواقع بأقصى درجة من درجات الواقعية لكى أرصد هذا التناقض العبثى، فأنا أرى كما يرى "يونسكو" أن أكبر أشكال وإشكالات العبث إنما تكمن فى الواقع، وعلى ذلك فلست محتاجا لأن ألجأ فنيا إلى التغريب البصرى، وعلى ذلك فقد اكتشفت واكتشف النقد معى أننى استقطبت درس يونسكو إلى عالمى، ولم أدخل عالم يونسكو، فأنا لا تعنينى أزمة يونسكو وعالمه، بل أرى أنه لا بد أن يعيد المخرج قراءة النص على مشاهديه، بلغة هؤلاء المشاهدين، وألا يكون ناقلا لصور الآخرين، بل أن يخضع صور الآخرين لمفهومه الخاص، من خلال علاقته بواقع، داخل مجتمع بعينه "(١٤) .

**من منظور استقطاب التجربة**

جعل الإخراج شخصية الأستاذ فى مسرحية "الدرس" نموذجا شاملا لعمليات الالتزام، والإجبار، والإخضاع، والتسلط، فكلنا تمتلئ آذاننا بالمسموعات وطرائق الإملاء الكلاسيكى القديم، وفى أذهاننا نغمات عديدة ومختلفة لطرائق التعليم الإجبارية.

تطرق الإخراج من هذا كله إلى طريقة أو نموذج الأسلوب الأوحد فى طريقة الإملاء والخطابة والإلقاء فى مصر، وكان هذا مفيدًا، حيث لا يسمع المشاهد طوال الوقت إلا قوالب نغمية متعددة من التراث الشعبى، والشعرى، والدينى، واللغوى، مجموعة كاملة من المصطلحات التى تدخل فيما يخص جرائم الموسيقى، أى إن لها علاقة بفنون القول الموسيقى.

ومسرحية "الدرس" بهذا الشكل، لا تشير فقط باللغة الرياضية، وبلغة القوالب المنطقية، وبلغة المعلومات والثرثرات، دون القالب الموسيقى إلى هذا السياق، أو الطرائق الموروثة فى تعليم اللغة والرياضيات، فى المتلقى الذى هو (التلميذة) ، ولا فى الصياغات الكاملة التى عاشها جيل الستينيات والجيل الذى سبقه، والجيل الذى يليه، " فلم تكن نقلاً لعمل من الأعمال العالمية، بقدر ما كانت استقطاباً ، وتطويعاً لمفردات واقع خاص، " ولقد أدركت هذا عندما شاهدت العمل فى فرنسا عام ١٩٦٨ ، أثناء بعثتى الدراسية، وشاهدته أيضًا عندما تحول إلى باليه، وبالطبع كان مختلفاً كل الاختلاف، تأسيسًا على اختلاف الواقع والظروف "(١٥) .

إن مسرحية الدرس- ترتيبا على هذه الرؤية- ليست بحاجة إلى الاعتماد على مبتكرات حرفية خارج حدود الشخصيات، وحركة منطقها فى التعامل . ثم إن بناء العمل فى ذاته بناء تغريبى مطلق فى اللقاء، وليس فى حاجة إلى مزيد من الأطر الغريبة التى من الممكن أن تبدو تزيداً لا ضرورة له.

" والتجربة بهذا التناول- فى رأيى- تظل أكثر إخلاصا وانتماءً إلى مسرح العبث، فلم يكن دورى أن أقدم مسرحية مدرسية من مسرح العبث، وإنما أن أقدم مسرحية كتبها كاتب أعرفه، وتعرفه مصر هو "يوجين يونسكو" ، لأول مرة بترجمة لسعد الدين وهبة، وهو كاتب مسرحى ملتزم، يقفز فجأة نحو مسرح العبث ويقدمه مترجما، ويخرجها مخرج يمارس الإخراج والتمثيل لأول مرة ، وممثلة شابة، حديثة التخرج (أنعام سالوسة) ، وممثلة مخضرمة قديمة (زوزو حمدى الحكيم)، ثم (إحسان القلعاوى) فى عمل كهذا، ولجمهور يتصور أن العبث غرابة تفوق إدراك وتصورات العقل، وليس خطوة من العقل، فالعقل عندما يعمل يصدر طول الوقت منطقا، ومن قال إن ما اصطلح على منطقيته هو المعقول الوحيد"(١٦) .

**الرؤية التشكيلية:**

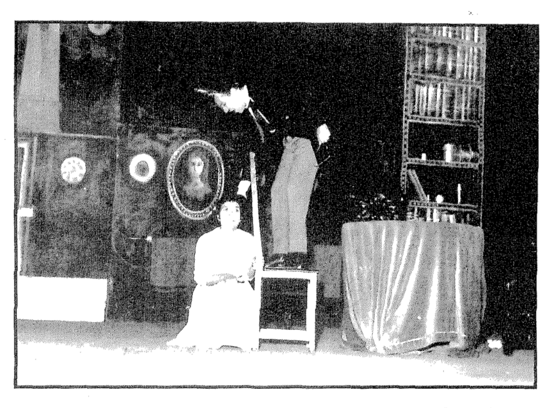
نافذة وحيدة، مكتبة ترتفع كالبرج، كقيمة فخمة، ودلالة تعطى انعكاسا بالمبالغة للتعليم والثقافة، صور غائرة فى الجدار ذات ملمس كلاسيكى، صليب معقوف على كتف المدرس، علامة للقهر والتعصب، زى مدرسى ترتديه التلميذة يشبه كل الأزياء المدرسية بوجه عام، ملابس المربية أو الخادمة تشبه ملابس المربيات فى أى نظام املائى.

- ثم هناك نظام فاشيستى عسكرى يحكم الموقف.
- باب يغلق في أول المسرحية، ولا يفتح إلا فى نهايتها .
- نافذة عليها عدة ستائر ذات ألوان مختلفة، تمثل عملية إقصاء التلميذة بالتدريج من مرحلة وردية إلى مرحلة عدمية، حيث تزيد كثافة ألوان الستائر بالتدريج، مع خفوت الإضاءة أيضا بالتدريج إلى درجة اغتصاب أو اغتيال التلميذة فى نهاية المسرحية، اغتيال الإرادة ، أو المنطق، بل اغتيال ما هو معقول.





مسرحية "الدرس" ، إخراج سمير العصفورى ، المسرح العالمى، ١٩٦٤ .



مسرحية " الدرس" ، إخراج سمير العصفورى ، المسرح العالمى، ١٩٦٤ .

**الإضـاءة :**

خضعت الإضاءة للمفهوم الواقعى، أو للرؤية الواقعيـة فى البداية، ثم بعد ذلك لإضـاءة تعبيرية، بمعنى أنه كانت هناك مناطق مضيئة، ومناطق غير مضيئة، ولكنها أيضا- وفقا للحسابات الفنية- يمكن اعتبارها إضاءة واقعية، ولكنها تخلق حالة من حالات انعدام الإضاءة الغامرة، لتصنع مناطق يصبح معها الانتقال خطرا من منطقة إلى أخرى، لأنه مشوب من بقعة ضوء إلى أخرى بمنطقة ظلية قد تعطى إحساسا فى لحظة ما بالخوف، أو بالعدم .

**الألــوان:**

هى ألوان ملتزمة التزاما حرفيا بالمسرحية المحترمة: الظل والنور، الأبيض والأسـود، الأزرق والرمادى، والروز فى ملابس التلميذة ومـاكياجها، الحياة والموت، التناقض بين الجدية والخفة . أمـا ملابس المدرس فهى قميص أبيض، جاكيت "فراك" ، كسمة للمعلم التقليدى- مثل مدرسى الليسيه القدامى فى المدارس الفرنسية- بنطلون رمادى، كرافتة مغلقة، صِدار . " إنها ملابس أقرب إلى الفيلم الأبيض والأسود، أقرب إلى عـالم" شارلى شابلن- هتلر"، حيث إن العبث الكامن فى الحركة، يكمن فى قالب" شارلى شابلن"، الذى أرى أنه ملك الكوميديا، " وحيث رأيت أن هيئتى لا تتفق مع الجبروت، إلا من منطق (شارلى شابلن- هتلر)- ولقد قام" شارلى شابلن" بتقديم شخصية "هتلر" فى السينما- وهذا ما سمى فيما بعد بسيمولوجيا المسرح أو علم الدالات المسرحية، حيث يدرك المشاهد القراءة البصرية للعمل عندما يرى هذه التركيبية الإشارية "(١٧).

**الموسيقى:**

لم يكن بالمسرحية إسراف موسيقى، إلا فى رقعة أراد المخرج أن يترجم من خلالها رؤيته لعملية اغتصاب التلميذة، وهى أقرب إلى رقصة الفلامنكو، فاستعان فى هذا المشهد بموسيقى ساخنة، حيث الزمن وقد تحول فى نهاية المسرحية إلى توقيت ساعة هازلة فى شخص (الكوكو)، وهو شخصية رابعة تعتبر أهم ما فى المسرحية، تتمثل فى طائر داخل ساعة خاوية، حيث دلالة الزمن فى هذه المسرحية قوية جدًا، فهو زمن مختل، وتوقيت الساعة غير متوال.



و(الكوكو) شخصية حيه يلعبها أحد الممثلين بإحدى يديه، مرتديا قفازا، وهى شخصية يستطيع المدرس أن يوقفها، فحين يغضب مثلا، يخاف الكوكو، فيتحول الزمن إلى حالة من حالات العبث، ويمكن القول بأن تلك كانت هى كل القيمة التغريبية فى العمل، والتى تكمن فى شخصية (الكوكو) الذى يمثل الزمن، حين يتحول كمعنى وكمفهوم إلى فرجة جديدة، إلى سمع جديد طازج، زمن جديد طازج مختل، شخصيات أخرى جديدة، علاقات جديدة تطرح على الساحة المسرحية، "فكثافة الموضوع تطرح آفاقا أخرى للعقل، ليكتشف أن لدية القدرة- بعد استمتاع مكثف- على فرز الحقائق فى المستقبل "[١٨] .

أما موسيقى المقدمة، فقد كانت من الموسيقى المستحيلة فى تلك الفترة كانت، موسيقى معاصرة جدا، من تلك التى تبدأ بدايات مستقرة، ثم تنتقل إلى عوالم أخرى، أكثر جنونا، بين الإيقاعات والأنغام المختلفة.

**"كل القطط تموت، سقراط مات، إذن سقراط قطة!!"**

هكذا كتب على لوحة معلقة خارج حدود خشبة المسرح، وكان المدرس طوال الوقت يشير إلى هذه اللوحة، إلى هذه المقولة المنطقية، اللامنطقية العبثية، والمطروقة، عند كل معادلاته المنطقية واللامنطقية، ليؤكد هذا المعنى فى ذهن الجمهور، ليؤكد أن تحت حدود ما اتفقنا على أنه منطقى يوجد أقصى أنواع العبث واللامنطق، ففى كل ما هو مستقر وثابت يمكن الخواء والعقم والموت.

**الأداء التمثيلى:**

ينطلق الأداء فى مسرحية "الدرس" من بيئة واقعية، بسيطة، هادئة فيها التفاصيل اليومية المعتادة، ثم بعد ذلك، وبالتدريج يتسم الأداء بما يشبه التركيب الموسيقى، الذى يبدأ بحركة، أو بمتتابعة حوارية واقعية، هادئة، ثم يتطور الحوار بعد ذلك إلى نغمة أسرع وأكثر تقاطعا بين المربية والأستاذ، ثم عودة إلى النغمة الأولى، ثم تتضافر النغمات بين الأولى والثانية مكونة الحركة الثالثة، ثم يتحول هذا كله إلى نوع من الصخب ليصنع مع الرباعى مزجا ما بين المقدمتين الأولى والأخيرة فى تكوين مقصود يسمى بالتكوين البلوفونى الأوركسترالى، يحوى كل هذه النغمات فى حالة من حالات الصخب العبثى، لينتهى إلى تصفية إيقاعية



هادئة مع عبارة: "الآن ماتت ٠٠ ماتت يا مارى" ؟

**مارى :** نعم يا أستاذ .

**الأستاذ :** لقد ماتت. (جرس الباب يدق، وتذهب مارى لتفتح الباب)

**مــارى :** يا أستاذ ٠٠يا أستاذ.

**الأستاذ:** نعم يا مارى .

**مــارى :** إنها التلميذة الجديدة.

**الأستاذ :** دعيها تدخل٠٠

***(ستار)***

"لقد اعتبرت موت التلميذة موتا جسديا فعليا، حتى لا أفقد المسرحية مصداقيتها الشخصية، فيكفى أن تكون المسرحية بهذا العمق العبثى الذى يصل إلى حد الخطورة، بأن مثل هذا العبث قد يؤدى فى نهاية الأمر إلى الموت، فلماذا أهون من شأن الحقيقة الوحيدة التى لها مصداقية، والتى تصدق فى كل الحالات، وهى الموت ؟ لماذا أهون من شأنه، وأجعله ادعاء؟ فإذا كان العرض المسرحى كله ادعاء، فلماذا آتى عند الحقيقة التى لا تقبل الفصال وأجعلها وهما"(١٩) .

وأخيرا فإنه إذا كان سمير العصفورى مخرج مسرحية الدرس يقول: "أنا فى تصورى أن مسرحية الدرس- هذه المسرحية العبثية الغريبة- هى أكثر مسرحياتى واقعية"، فلا بد أنه كان يقصد أنها أكثرها واقعية شعرية، فـ "الدرس" مسرحية تتضح رؤيتها الفنية عبثا شاعريا، ميز تناولات مخرجى تلك المرحلة ، فهى تعد- إلى حد ملحوظ- نموذجا لهذا الاتجاه، حيث يكون هدف المسرح هو

أن يبين للإنسان إلى أى مدى يمكن أن تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والمرح والخوف والقسوة، كما أن المسرح يمنح الإنسان وعيا بإمكاناته، وبما يستطيع أن يكون عليه، وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة، بمعنى أنها تحمل روحا إنسانية تتسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة، سواء فى نطاق النيل والتسامى والبطولة، أو فى عالم الرذيلة والشر والحمق، وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر إلى مرآة سحرية، تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الغامضة من وجهنا المثالى وقد تحررت هذه الملامح من كل ما هو سطحى وعرضى.

"ولعل هذا المفهوم يتمشى مع اتجاه القرن العشرين فى نزعته إلى أن يرى فى المسرح صورة شعرية، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج إلى أجواء الخيال الزرقاء، إنما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن فى سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف، لينفذ إلى الحقيقة الجوهرية" (٢٠) .

ففى مثل هذا المسرح يتحقق ما وصفه "أرتو" بشعر الفضاء، الذى يصنع نوعا مختلفا من الترقب لدى المتفرج، فهو ليس ترقبا فى انتظار الحل ؛ ولكنه ترقب فى انتظار اكتمال الصورة الشعرية، وكأنه أمام لوحة يترقب اكتمالها.

## ٢) مسرحية: يا طالع الشجرة

- تأليف: توفيق الحكيم
- رؤية تشكيلية: صلاح عبد الكريم
- رؤية موسيقية: عبد الحليم نويرة
- إخراج: سعد أردش
- المسرح الجيب ١٩٦٤




### يا طالع الشجرة: تأليف: توفيق الحكيم..

### توفيق الحكيم، والتيارات الحديثة

إن وقوف توفيق الحكيم عند التيارات الفنية الحديثة، وفى استجابته السريعة لها، لا يحتاج إلى إثبات، ففى أثناء وجوده فى باريس خلال الأعوام منذ ١٩٢٥ إلى ١٩٢٨، أغراه الفن الحديث فاتصل بالحركة السيريالية إبان ازدهارها، وكتب تحت تأثيرها مجموعة من القصائد النثرية صدرت عام ١٩٦٤، أعلن فى مقدمتها- ضمنا- تأييده لحركة الشعر الجديد فى مصر، التى كانت محل صراع محتدم بين الفكر الرجعى المتمسك بعمود الشعر، وبين دعاة التجديد والثورة على هذا العمود.

ولعل تعاطف الحكيم فى الستينيات مع تيار العبث فى المسرح، وكتابته عام ١٩٦٣ مسرحية "يا طالع الشجرة" خير دليل على هذا، وإن كان قد كتبها بتوجيه، واستيحاء من الفنون الشعبية القديمة، والمصرية الحديثة ذات الطاقة الحيوية على تخطى حدود الواقع المنظور بعدد من الحيل الفنية، مثل تداخل الحلم فى الحقيقة، أو تباعدهما، أو تداخل الأزمنة والأمكنة، والعلاقات المركبة بين الأشخاص.

ووجهة نظر الحكيم التى لا تنفصل عن اتجاهه المسرحى والروائى الذى استقاه من الشكل الأوروبى الحديث، تتلخص فى أن الفن ينبع من الأرض، من التقاليد وكنوز الماضى، مع الاستعياب التام للحضارة الحديثة، فالجديد يخرج من

القديم، إما بيسر وإما بعسر، كما يخرج المولود من بذرة الأب، ثم يكتسب شخصيته المميزة فى أثناء اتصاله بالأجواء المختلفة.

ولعل تجربة العرض العبثى "لعبة النهاية" لصمويل بيكيت، والذى قدمه مسرح الجيب فى افتتاحه عام ١٩٦٢ من إخراج سعد أردش، والذى كان بمثابة حجر كبير ألقى فى بحيرة راكدة، قد استفزت قريحة توفيق الحكيم وشجعته على اتخاذ القرار بالإسهام فى تأصيل ذلك التيار الجديد فى المسرح المصرى.

كان عرض "لعبة النهاية" جديدًا، حيث دار العرض فى شبه فراغ كامل، إلا من صفيحتى قمامة، وكرسى متحرك، وسلم، حيث اعتبرت هذه العناصر عناصر حية متحركة، تسهم فى تشكيل الفراغ المسرحى لحظة بلحظة، حسب تطور البيئة الدرامية .

" ولقد أسهمت الموسيقى الإليكترونية إلى جانب الإضاءة التأثيرية فى تحقيق جانب كبير من عبثية العرض [٢١] .

على أن توفيق الحكيم عندما هيأ نفسه لإبداع "يا طالع الشجرة" اعتمد على منبع تراثى نادر، هو الأغنية الشعبية: يا طالع الشجرة .. هاتلى معاك بقرة .... إلخ.

ولا شك أن متابعة توفيق الحكيم لمسح العبث فى فرنسا، كان لها أثر محرك فى إبداع المجموعة شبه العبثية فى مسرحه: الطعام لكل فم، مصير صرصار، ثم يا طالع الشجرة.

"يا طالع الشجرة إذن تتشكل فى إطار تنظيرى من العبثية، تحاول أن تنظر للحاضر اجتماعيًا، واقتصاديًا، وسياسيًا، وفكريًا على ضوء التراث المستنبط من حدوته شعبية قديمة لا يعرف تاريخها على وجه التحديد، متنبئًا بالمستقبل الغامض، الذى لا يعلمه إلا الله سبحانه وتعالى، ومع ذلك فهو مستقبل يحمل الكثير من المخاطر" [٢٢] .

وإذا كان الحكيم قد حاول أن يخلق نوعاً من المركب العبثى فى يا طالع الشجرة، حيث إن الأغنية فى ذاتها تحمل هذه المواصفات، وحيث إن الوجود يحمل مجموعة من المصادفات، مجموعة من الرؤى السيريالية، أو الحُلمية، فلا بأس فى هذا كمحاولة من الفنان فى تقديم شىء مختلف ومواكب للتيارات الحديثة.



حاول توفيق الحكيم أن يكتشف عنصر العبثية فى تراثنا الشعبى، وفى حواديتنا الشعبية، ولقد كشف عن حقيقة يمكن أن نجدها تتردد كثيرًا فى الأدب العربى بوجه عام، وليس فى الأدب المصرى فقط، ففى حواديت ألف ليلة وليلة مثلا يوجد كثير من المستحيلات، والمعجزات التى يمكن أن تندرج تحت العبثية واللامعقول.

الشىء نفسه فى التراث الشعبى المصرى والعربى، فإذا كان الحكيم قد اكتشف عبثية فى "أغنية يا طالع الشجرة"، فنحن نجد عبثية أكثر خطورة من هذا فى السير الشعبية، مثل: الزير سالم، وأبو زيد الهلالى سلامة الذى شج عدوه رأسه فوقعت على الأرض ثم التأمت مرة أخرى، ليقفز فوق حصانه، ويواصل القتال.

اكتشف توفيق الحكيم خيوط العبثية فى تراثنا الشعبى وحواديتنا الشعبية، واستخرج من هذه الخيوط بنية فكرية درامية عبثية، قد لا تكون خطرت على بال رواد العبث الأوروبى، لأنهم لم يكونوا يصدرون عن استقراء الواقع الاجتماعى والتراث الاجتماعى، وإنما عن أفكارهم الشخصية التى تبدأ من رفض الكون، ورفض المجتمع، والتعبير عن الإحباط والعدمية واللاجدوى، والعجز عن تحقيق التواصل البشرى.

أما توفيق الحكيم عندما أراد أن يكتب فى اتجاه العبث، فإنه استمد من المجتمع، من الماضى، من التراث، واستخرج من هذه العبثية التراثية حدوتة فيها كثير من معالجة الواقع، وكثير من التنبؤ بالمستقبل، فقد جعل "عم بهادر" - الذى هو أصلاً كمسارى قطار - يبحث عن غذاء للشجرة، أو لحديقته عموما، ويجد هذا الغذاء فى جسم السحلية أولا، ثم ينتقل من جسم السحلية إلى جسم زوجته، ويتمنى أن تصبح زوجته سمادًا لهذه النباتات، لتكتسب قدرة جديدة على الإنتاج، وتطرح من كل أنواع الخيرات فى شجرة واحدة.

وهذا نوع من أنواع التخريج والاستنباط لا يكتشفها إلا عقل هاضم مفكر، يحلم بمستقبل أفضل للمجتمع .

**يا طالع الشجرة، ونضج الرمز فى المسرحية المصرية ..**

لم يكن للرمز وجود ملموس فى المسرح المصرى قبل "يا طالع الشجرة"، والذى كان يمر بمرحلة صعبة عانى فيها الكتاب من حيث حرية التعبير، وطرح القضايا



الملحة . ولقد وجد الحكيم الحل فى الرمز، فاستطاع من خلاله أن يوصل همسه السياسى.

حاول الحكيم فى"يا طالع الشجرة" أن يردم الهوة التى فصلت بين السلطة والشعب، لاصطدام طموح كل من الطرفين، وقد ظهر الجانب العبثى عند توفيق الحكيم فى أن هناك أشياء أكثر جسامة وعمقاً مما يبدو على السطح، حيث لمس مشكلة الإنسان والمعرفة، فالعلاقة القوية بين الزوجين تبدو فى بعض الأحيان أشبه بتلك العلاقة بين غرباء تفصلهما هوة كبيرة، وهى "تيمة" عبثية نجدها فى مسرحيات "يونسكو".

ينقسم المشهد الأول بين الزوجين إلى قسمين، ذلك الذى يتعلق باللقاء، ثم ذلك الذى يتعلق بالفراق، فاللقاء فى المكان نفسه يعبر عن الحياة بصفة عامة فوق الأرض نفسها، وفى الزمن نفسه، لكن الأهداف لا يمكن أن تتحقق، فالفراق من الناحية النفسية والأيديولوجية يمثل المسافة الفاصلة بين السلطة والشعب، وعدم التفاهم الذى ينسف كل الجسور، فيقوم صمت مروع بين الطرفين ، فبينما تتكلم المرأة ذات الرداء الأخضر عن ابنتها، فإن الرجل يتكلم عن جسم السحلية، والسحلية رمز مصرى يدل على الخصوبة التى تعود فى فصول الخضرة. إنهما صورتان متعارضتان فى رؤيتهما للحياة، لأنهما - رغم ذلك - يلتقيان دائما فوق الأرض نفسها.

"كما أنه اتضح من البحث الدقيق أن أغنية "يا طالع الشجرة" هى أغنية رعوية، كانت تردد قديما فى مواسم الخصوبة والعطاء، وقد انتقلت الأغنية من زمن إلى آخر من خلال الشعوب التى تفسرها، كل حسب منظوره، وحاجاته الخاصة "(٢٣).

وارتباط الزوج بالشجرة يعود إلى إيمانه الدينى، فهو يعنى الحب، والزواج، والفن، والعادات والتقاليد، والموت، والحياة، والخير، والخصاب، إنه كل هذه المعانى الإنسانية.

وسرعان ما نكتشف الحدث العام، فى الزوج قد استخدم جسد زوجته كسماد من أجل إخصاب الشجرة، وهذا رمز مرتبط بمشاعر المصريين وعاداتهم المليئة بالأساطير، فإذا كان للعبث أصل، فإنه قد ولد فى الأسطورة، وفى الشعائر، والرمز فى مسرحية الحكيم هذه مرتبط بالفعل بالمجتمع المصرى الذى عاشت فى حناياه الأساطير القديمة بسحرها، وغموضها، وحكمتها، وخيالاتها الخصبة.

إن الحكيم فى "يا طالع الشجرة" يختفى خلف الرمز كى يدين السلطة، ويلمح من خلال الشجرة بعملية تخطيط الإنتاج، أو الميزان الثقيل الواقع على كاهل الأشخاص، والذى ينتهى إلى أن يصبح مقبرة للشعب، فالزوج الحالم بالعمل دون أن يدع شجرته تنمو وتأتى له بالثمار، يتجاهل فى الوقت نفسه العلاقات الإنسانية، بينما الزوجة تربط بين العلاقة بالسلطة والعلاقة بالشعب، وهكذا يرصد "الحكيم" الموت الروحى الذى أصاب المواطن .

ومن ازدواجية الأشخاص (الزوج والمفتش) تتضح هوية الزوج التى تتحرك فى وسط متحفظ من العرف الدينى والتقاليد الجامدة، فهذا رجل مخلص لشجرته، ولكنه يطبق المبادئ بنظام معايير لتقاليده وأصالته، ومن هنا يأتى الصراع الداخلى، فهو لم يستطيع أن يتخلص نهائياً من المفاهيم المغروسة فيه، أو أن يتحرر تماماً من جذوره التى تربطه بالماضى البعيد والقريب، ما دامت السلطة تطبق فلسفة العصر، فالدرويش يقول: "إن القتل لأسباب فلسفية كالعرف فى عصرنا الحديث "(٢٤) ، ولعل الحكيم بهذا ينتقد ثورة يوليو ١٩٥٢، وإن بدا متحفظًا فى هذا.

ويصاحب ظهور "الدرويش" فى لحظة المعاناة الكبرى -عندما يقتل بهادر زوجته -لمسة دينية تجسد شعورا بالذنب والندم.

وتمثل عودة الزوجة عروجا على منحى عبثى؛ ذلك أن الإنسان قد يلجأ إلى الجنون هربا من مصير يلاحقه ويكاد يطبق عليه، حيث تثير عودة الزوجة دهشة الزوج، وإحساسه بالخطأ والندم، مثلما حدث فى "بعث أوزوريس"، ومن جديد تطفو مسألة الحياة والموت على السطح، كى تضع الإنسان أمام هذا اللغز الأبدي بلا جواب، وأمام الدهشة، والفراق، والجهل يفقد الزوج توازنه، ويصبح قاتلاً مؤكداً لجهله من خلال جريمته، فهو لا يعرف أين اختفت زوجته لمدة ثلاثة أيام، والأسئلة التى يطرحها فى هذا الموضوع تزيد من جهله، ويأتيه الموت كوسيلة أخيرة لعلاج ما لا يستطيع إدراكه، ويستحيل عليه فهمه." إنه عبث العقاب الماثل فى الطبيعة التى تمنح الإنسان الشجاعة على لمس شجرة المعرفة" (٢٥) .

هكذا يربط "الحكيم" البناء الدرامى بالأسطورة ذات المنابع الحضارية، كأنه توافق بين الإنسان والطبيعة، وقاعدة للإيمان، ولكن الإنسان - فيما يتعلق بالاختيار المرتبط بحريته - يأمل فى المعرفة الأكيدة من خلال الحرية، فيلقى بنفسه فى الفراغ، لتبدأ الدائرة من جديد بشكلها العبثى.



ولكن - رغم كل شىء - فإن الحكيم فى النهاية لا يتخلى عن الحلم والأمل، فلعل وعسى، لقد كان لمصر ملك أجنبى، أما الآن - فى زمن المسرحية - فهناك حكومة ذات أيديولوجية سياسية محددة، والمرآة -رمز مصر - ورثت البيت من زوجها السمسار - كما تقول الخادمة ص ٣٨ - وبذلك يشير الكاتب إلى ماهية النظام الذى عانته مصر، فالسمسار هو الذى يستغل شعب مصر وثرواتها ، وفى عهد ١٩٥٢ بدأت مصر تعانى مشكلة جديدة بالنسبة إلى السلطة ، وهى مشكلة التعبير الديمقراطى، مشكلة الأحلام التى لا تتحقق، مشكلة الأمل المجدب، مشكلة المستحيل.

إن الزوج والزوجة لا يفكران فى سوى الخصوبة، الزوجة فى ميلاد البنت، والزوج فى خصوبة الشجرة، أى الإنتاج.

أن الأم تغزل رداء لابنتها "بهية" التى لم تولد بعد، رداء أخضر مثلها، يلتقى فيه القديم بالجديد، فى مزيج يحمل سمات الصدق والأمانة، إنه أمل مصر حسبما ترمز "بهية".

لكن ذلك لن يتحقق ما دامت تلك الهوة بين السلطة والشعب قائمة فى وجه ذلك الحلم، فالحكيم يريد أن يؤكد وجهة نظره حول الإنسان فى موضوع حيوى هو ابن كل عصر وأوان، يريد أن يبين أن الإنسان قد أضاع السمات اللازمة للاتصال، وأن العزلة والفراق قد حلا محل التفاهم والمشاركة، وسيظل الإنسان معزولا، وستظل أبواب نفسه وروحه وعقله مغلقة، وهو يواجه العالم وحده، دون عون من المجتمع.

**يا طالع الشجرة: إخراج سعد أردش ١٩٦٤**

عندما شرع سعد أردش فى إخراج مسرحية الحكيم "يا طالع الشجرة" عام ١٩٦٤ لمسرح الجيب، وكان مقره الحديقة الفرعونية، كان المسرح صغيرا، وليست له خشبة بالمعنى التقليدى، حيث مساحتها لا تتعدى ٢٣ أمتار، وأمام شدة التجريد النابع من المنحى العبثى فى "يا طالع الشجرة"،- حيث تدور الأحداث فى مساحة ضخمة من الكون متمثلو فى "القطار"، وإن انتقلت بين آن وآخر من القطار إلى البيت الصغير المحاط بالحديقة، (بيت بهادر)- شاءت الرؤية المسرحية أن تجسد حركة القطار فى قلب المجتمع، "فكان التصور أنه لا بد من وسيلة ميكانيكية تحقق هذا المعادل الموضوعى للحركة الواسعة فى قلب المجتمع،

وبرز التفكير فى عمل "قرص دوار"، ولكن كانت هناك عقبة تحول دون تحقيق ذلك، فخشبة المسرح الضيقة مساحتها لم تكن لتتسع لعمل "الميكانيزم" الثقيل الذى تتطلبه أقامة "القرص الدوار" بالقوة الميكانيكية، فاستقر الأمر أخيرا على فكرة عملة يدويا "[٢٦].

كانت تلك فرصة للعودة إلى الصناعات اليدوية التطبيقية فى المسرح، والخروج إلى حد ما من الإطار الميكانيكى العلمى للمسرح المزود بالطاقة الكهربائية التى تعطى إمكانات كبيرة، ونجحت بالفعل فكرة "القرص الدوار" الذى يعمل "بالمانيفيللا" يدويا، وفى هذا "القرص" أمكن العثور على المعادل التعبيرى للمناخ العبثى، الرمزى، التجريدى الذى صب فيه الحكيم "يا طالع الشجرة" ، "فالأحداث فى هذه المسرحية تختلف جذريا عن كل ما اعتماد المشاهد، أو القارئ فى كل الفنون الإنسانية المعروفة، والديكور الذى أعده صلاح عبد الكريم للمسرحية، اعتمد على ستارة من التل رسمت عليها شجرة الحكيم والساحلية وهيكل عظمى لآدمى، يرمز إلى الزوجة التى تدفن تحت الشجرة، وجزء من المسرح يتحرك، ليتحول فى الفصل الأول إلى قطار، بينما هو حجرة جلوس، والموسيقى التصويرية التى كتبتها عبد الحليم نويرة، اعتمدت أيضا على أصوات "حفلات السبوع"، وحركة سير القطار"[٢٧].

**الرؤية التشكيلية:**

كان العنصر الأساسى فى الإطار التشكيلى هو الملابس، أما "الديكور" فلم يخرج عن قطع صغيرة إلى جانب "القرص الدوار"، تسهم فى إعادة تشكيل الفراغ لحظة بلحظة، بحيث تعطى إشارة عن الجغرافيا والتاريخ، مثل أن يسقط "شباك" من السوفيتية"، لتتحدث الخادمة من خلاله، وعندما تفرغ يرفع الشباك من الفراغ المسرحى، وعندما يحتاج الأمر إلى تليفون يحدث الشىء نفسه ، حيث استثمر"صلاح عبد الكريم" كل أبعاد الفراغ المسرحى رأسيا وأفقيا وعمقا، ليكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيرى للعرض.

لعب "اللون" دورا رئيسيا فى التشكيل، وكذلك الماكياج، وكانت الإضاءة عنصرا جوهريا فى إعادة تشكيل الفراغ، ودلالة رئيسية على الانتقال الجغرافى والزمانى عبر أجواء الكون فيزيقيا وميتافيزيقيا.



أما "الماكياج" فقد تحمل مسئولية تجسيد الأسلوب، ومن عناصره المهمة أن يلبس "المحقق" (جلال الشرقاوى) باروكة صلعاء، وهذا- بلا شك- مستمد من فلسفة العبثية، في حين أن "الدرويش" كان محملا "بالإكسسوارات" الشديدة الدلالة على مثل تلك الشخصية الطقسية بمقوماتها الصوفية، بمظهرها الجامع الشامل، المهيب، الغامض، الذى يتبدى مزيجا من الأصالة، والمعرفة، والرهبة، والمثالية، والتواكل، والعقائد، ويقظة الضمير.

إن مفردات هيئة" الدرويش" تنم عن كل هذا، أو بعض هذا متمثلاً فى ملمح صوفى يكتنف واجهته التشكيلية، ليفصح عنه قبل أن يفصح هو عن نفسه كرمز من رموز التجربة المسرحية.

أما" بهادر" فإن هيئته تضفى عليه تلك المسحة النهمة، المتطلعة إلى المعرفة، التى تمتلئ بالرغبة فى الإضافة والابتكار. إنه ككل التواقين إلى الكشف والاكتشاف، الماثلين فى ذاكرتنا وتجاربنا ومعارفنا، بمظهره الوقور المضطرب، الفوضوى، القلق.

إنه تمثل يحفز الذاكرة، وينشط الخيال، ويعلن عن أبعاد رمزيته الدرامية ذات اللمسة التجريدية الماثلة بدرجة أو بأخرى فى نص الحكيم.

**الرؤية الموسيقية :**

كان هناك تصور موسيقى لهذا الجو المسرحى المشبع بروح تجريدية ملحوظة، وإن لم يكن هذا التصور مسجلاً على نوتة موسيقية، فقد أخذ عبد الحليم نويرة من التراث ثم أعاد صياغته ليفى بمتطلبات الموسيقى فى العرض، سواء بالنسبة إلى لحظات الغناء ، أو الموسيقى التعبيرية، أو الانتقالية، حيث تشكل الانتقالات الجغرافية والتاريخية مساحة كبيرة فى النص، فهى أحيانا انتقال من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، هذا يعتمد أساسًا على : الحركة المسرحية داخل الفراغ، ثم على التعبير الموسيقى متضامنا مع هذه الحركة، ممهدا لها، أو معلقا عليها ، أو متخللاً إياها، أو ذلك كله متجمعًا، ليصنع خطوطًا واضحة تحت مدلول المكان أو الزمان، أو البعد المعنوى للحوار، فى نسيج يتخذ من التراث منطلقا إلى صياغة جديدة موائمة، تنفذ بدقة شديدة جدًا خلال العرض، بحيث يمكن ضبط الساعة على بدايات المشاهد ونهاياتها، " وعلى سبيل المثال، فعندما حذفت الرقابة بعض الكلمات من حوار المشهد الخاص بالاستجواب- من منطلق رقابة أخلاقية- فى

إحدى مرات إذاعات العرض ، سقطت السيمفونية وتمزقت" (٢٨)، وهذا المشهد يُعد من أعظم المشاهد التى كتبت فى المسرح المصرى، وهو مشهد الحوار بين بهادر وزوجته، أو بين صلاح منصور ونجمة إبراهيم، فالاستجواب قائم على أين اختفت الزوجة لمدة ثلاثة أيام، وتجيب الزوجة فى كل الحالات بالنفى، على مدى ما يقرب من عشر صفحات، ولقد أداه هذان الممثلان باقتدار نادر فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر، فهو من المشاهد النموذجية فى الصياغة المسرحية المصرية، وقد استغرق على خشبة المسرح نحو أربع دقائق، وكان يحظى بإعجاب كبير وتصفيق حاد من المشاهدين كل ليلة، حيث كان يتشكل فى شكل "كريشندو"، أى فى شكل تصاعدى متنوع تجلت فيه مقدرة الممثلين اللذين أدياه فى صنع تلك اللوحة الرائعة ذات البنية الموسيقية المبدعة، والتى لا يسمح تشكيلها الأدائى بأدنى حذف أو اختلال.

**الأداء التمثيلــى**

الممثلون الذين اضطلعوا ببطولة مسرحية "يا طالع الشجرة" كانوا على درجة كبيرة من الثراء التعبيرى- وإن كانوا من خارج المسرح القومى- صلاح منصور، نجمة إبراهيم، جلال الشرقاوى، إبراهيم سكر، محمد شعلان، وسهير المرشدى، والتى كانت لا تزال تدرس بالمعهد العالى للفنون المسرحية، والتى تنبأت الحركة النقدية بنجوميتها من خلال عرض"يا طالع الشجرة" .

مكث سعد أردش مخرج المسرحية، والممثلون، وصاحب الرؤية التشكيلية صلاح عبد الكريم أكثر من شهرين يبحثون عن أسلوب الأداء فى هذا العرض التجريبى المصرى، وعن نوع الحركة التى تتفق وتلك المساحة الضيقة لخشبة المسرح.

وكان أن وصل فريق العمل إلى صورة للأداء تجمع بين شبهة العبثية، وذلك الرمز العالى الذى استخدمه توفيق الحكيم، إلى نوع من العرض الذى يشكل من وجهة نظرهم جميعًا ذلك المعادل التعبيرى التشكيلى الذى كانوا يبحثون عنه طيلة ثلاثة شهور .

كان هناك أسلوب ومنهج لتدريب الممثلين على العناصر الأساسية التى سوف تشكل الأداء، والتى كانت مستنبطة كلها من مناخين:

- المناخ الرمزى الذى ينظره " مايرهولد" .
- المناخ العبثى .



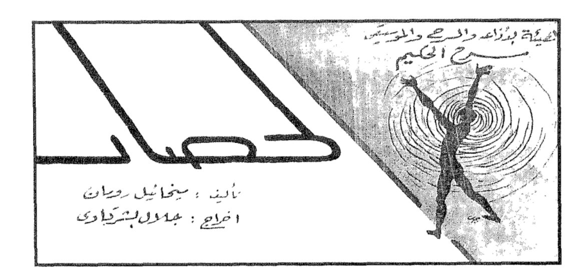
فالحوار بين الزوج والزوجة مثلا، كان دائما مؤسسا على القواعد الأساسية للأداء الرمزى، فى حين أنه بين المحقق والزوج، أو بين المحقق والشخصيات الأخرى، كان ينزع- أحيانا - إلى الاتجاه العبثى.

كذلك الدرويش، كان أداؤه، وحواراته مع الشخصيات غالبا ما تتعمق الرمز، محاولة اختراقه أحيانًا إلى لمس الواقع، أو الربط بين الرمز والواقع، " فالحكيم فى يا طالع الشجرة كاتب رمزى يستوحى الواقع من الماضى التاريخى أو التراثى، فى إطار رمزى شاعرى، يتنفس تلك المذاهب الحديثة التى كانت مطروحة فى أوروبا وقت دراسته فى فرنسا، ولقد امتزج هذا الإطار الرمزى الشاعرى بتأثره الواضح بالتيار العبثى فى يا طالع الشجرة " (٢٩) .

إنها نقلة جديدة لكل فنون العرض المسرحى المصرى استقبلتها الحركة المسرحية والثقافية فى مصر بالتفات وانتباه. فحين يقدم مسرح الجيب بالقاهرة مسرحية "يا طالع الشجرة" ، إنه يكون قد فتح عالماً كدت أؤمن أنه أصبح مقفلاً لن يصل إلى القاهرة إلا بعد أجيال، فما رأيته من صور " سلفادور دالى" العبقرية، وما رأيته من رسوم "ماكس إرنست"، أو غيره من مصورى السريالية الذين تأكدت سمعتهم بباريس والعالم، كان يلوح لى كأنه عالم مهجور نزوره فى الخارج ولا نجد له صدى أكيدا واثقا فى بلادنا، والحق بأن الحركة السريالية التى تنادى بتحطيم العقل أو مزجه بالخيال هزت أسوار الفن والأدب فى أوروبا، ولكنها حين ظهرت عندنا بعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت فى أغلب الأحيان طنينا بلا صوت، واحتقان حناجر، ولم ترس على فكر، أو أدب، أو فن كثير، ثم اختفت هذه الموجة، فكدنا نقول إنها صيحة بلا صدى، "حتى جاء توفيق الحكيم ففاجأنا بهذه المسرحية، فإذا بك تخرج من مشاهدة "يا طالع الشجرة" متمتعًا أشد المتعة، على الرغم من الخلط اللذيذ الذى ملأها بما يصدم العقل، ويثير الارتجاف. إنه ذلك اللامعقول الذى يبدو معقولاً، أو على الأقل مقبولاً، وليس مستهجنا " (٣٠) .

**مسرحية: الحصار**

- تأليـف : ميخائيل رومان
- رؤية موسيقية : سليمان جميل
- إخـراج : جلال الشرقاوى
- رؤية تشكيلية : أحمد إبراهيم
- رقص تعبيرى : حسن خليل
- مسرح الحكيم ١٩٦٦




**المد التعبيرى فى مسرح ميخائيل رومان:**

"الناظر إلى أعمال ميخائيل رومان فى جملتها يستطيع أن يميز قسمين كبيرين، فى الأول منهما ينحو الكاتب نحو لون من المسرح الواقعى، فتكتسى الشخصيات لحمًا ودمًا وهمومًا ومشاعر واقعية، وتخوض صراعا مع الذات والآخرين على أسس ومبررات ذات طابع واقعى كذلك ... فى القسم الثانى ينحو "ميخائيل رومان" منحى تعبيريا، أو رمزيا . . . . .

تجريديًا خالصًا، فيفقد الأبطال ملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقة والوهم"(٣١).

وفى أعمال المرحلة الثانية يغدو "ميخائيل رومان" - إلى حد كبير - مثل التعبيريين، لا يهتم بتصوير المظاهر الخارجية، بل التجارب والفعال فى ضوء رؤيته لها، فالتعبيريون يبحثون عن الحقيقة داخل النفس البشرية، والكاتب التعبيرى يسعى فى سبيل تحقيق ذلك إلى استخدام الوسائل التى تكفل له

التعبير الملائم، فنجده يغير خطوط الواقع أحيانًا، أو يشوه مظهر الأشياء، وهو أيضًا يستخدم لغة تلغرافية أحيانًا قد لا ترتبط مفرداتها بعضها ببعض كما فى الواقع، وقد يستخدم الرموز، فكل ما يعين الكاتب على التعبير عن رؤيته جائز.

ويجدر أن ننظر إلى أعمال "ميخائيل رومان" من حيث هى تفاصيل متساندة متساوقة، ترسم كلها صورة عالم واحد يعيش فيه الكاتب مع أكثر أبطاله حميمية: حمدى، جمالات، وفريدة، وتختلف الأسماء أحيانًا، وقد تختفى أحيانًا، أو تتغير التفاصيل، لكن تبقى المواقف "الحدية" المتصاعدة التى يتعرضون لها دائما هى هى، والانفجارات المتأججة التى يندفعون إليها - بما تحوى من كلمات عنيفة - هى هى، والمونولوج هو سيد أعمال ميخائيل رومان، لأن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع، وعلاقاتهم بمن حولهم شائكة، أو متوترة، أو منقطعة، لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات حقيقية شرطها الأخذ والعطاء، يواجهون عالمًا معاديًا، لا يعرفون السبيل إلى تغييره فيندفعون إلى مختلف صور التمرد العاجز، والثورة المجهضة تبدو ممارستهم فى عنفوان الأزمة كصور حلمية مكثفة من العذابات والخوف والمطاردة. وتعتبر مسرحية "الحصار" ضمن مسرحيات ميخائيل رومان التى تتجه فى وضوح نحو التعبيرية.

**مسرحية الحصار، تأليف ميخائيل رومان**

يقدم ميخائيل رومان فى مسرحية "الحصار" (١٩٦٥) ثلاث شخصيات ليست جوهرها سوى ثلاثة وجوه لعملة واحدة، فهم فى النهاية يشكلون نموذجا فنيا واحدا، هو النموذج المثقف الذى يقع بين براثن الإحباطات من الداخل والخارج، ويعانى الانفصام على مستوياته كافة، نفسيا وروحانيًا واجتماعيا. فها هو "على"، الأديب الموهوب الذى جف قلمه، وترنحت قريحته فاكتفى بالانزواء فى ركن بإحدي الصحف، يلتهم النهار أغلب يومه وقسوة، حيث ينفقه فى تحرير الأخبار إلى أن تلفظه الصحيفة فى آخر الليل فيتلقاه النيل .. النيل الذى يسمع له همسًا لذيذًا ويناديه نداء جنسيًا كأنه إحدى "الغوازى"، وفيما بين هذا وذاك نراه ساخطًا متبرما مما وممن حوله، فالعالم فى نظره قد فقد جدواه، وأصبحت علاقته بالناس كعلاقة القط والفأر، علاقة جوهرها التربص، والخوف، والمحاورة، والمداورة، وهو لا يجرؤ على أن يتصدى لهذا العالم المتهرئ المزيف، أو أن يبصق فى وجهه.

أما "مجاهد" فيرى أن الخلاص إنما هو فى الانتماء، فهو لا يريد أن يستسلم مثل "على" الذى يواجه العالم مخربًا، وحيدًا، لا ينتمى إلى أحد، ولا يصلح لأن ينتمى إليه أحد .. إن "مجاهد" يتعلق بقشة الانتماء، وقد يكون هذا الانتماء إلى أسرة صغيرة وزوجة وذرية، وبيت يحتويه، ويعيش فيه سعيدًا، ويذيب فيه بعض جليد روحه وعواطفه بعد أن كان وحيداً مهجورًا، ولكنه يدرك فيما بعد أنها سعادة زائفة غير أصلية يلفها الوهم، لأنه فقد معها حريته، وكيانه، وخصوصية تكوينه، واستحال عبدًا تعسًا لها، فالسعادة الحقيقية هى التى تنبع من أعماق الذات لتضفى على العالم صدقًا، وفرحًا، وفنًا ... لقد احتضر فيه الفنان، أصبح كالثور تمتطيه امرأة، وينتهى به الأمر إلى أن يكره نفسه، وزوجته، بل العالم كله .. إنه يخر صريعًا هو أيضًا أمام العالم، مثل "على" بعد محاولة يائسة، لأنه انبهر بمادياته، ولم يحاول البحث عما فيه من قيم روحانية ومعنوية.

أما الوجه الأخير لتلك العملة الثلاثية فهو "عبد الغفار" الذى يرى أن الخلاص فى الحب، لكنه الحب الذى يقوم على فكرة، وينطلق من أرضية الاقتناع الفكرى والنفسي فيتزوج (فريدة) على الرغم مما يعرفه عن ماضيها الشائن الذى تلوكه الألسنة، فهو لا يهمه الماضى بقدر ما يهمه المستقبل، والحب وحده كفيل بغسل كل أوزار الماضى .. ولكن هل تستقيم الأمور هكذا؟ هل يستطيع أن يغمض عينيه ويقاوم التفاتة الحنين إلى الماضى ؟ تلك هى علاقة الاستفهام الكبيرة التى تتراقص دائما أمام عينيه فى نهاية ذلك السؤال المعذب، فكلاهما - هو وفريدة - يطويان فى نفسيهما سرًا كبيرًا يحول بين مشاعرهما وبين الأمان، ويطفئ شعلة الحب والتلاقى، ويوقعهما فى براثن الغربة والألم.

وفى النهاية يقرران مواجهة ما يستعر فى نفسيهما من المراوغة والمحاورة، عندما يلقى كل منهما بسره فى وجه الآخر، أو فى وجه الخوف والهروب، وفى وجه العالم ، فهى قد تزوجته لأنها أحبت فيه الكاتب صاحب الدور الوطنى الذى يحظى باحترام الناس وتقديرهم، بعد أن فقدت هى ذلك الاحترام، يوم أن أبلغت البوليس السياسى عن شاب من جيرانها فى مقابل جنيهين، أما "عبد الغفار" فسره الذى يؤرقه، ويلاحقه، هو تلك البطولة الزائفة التى يتمسح بها ليخدع بها الناس، "فعبد الغفار" الكاتب المثقف الثورى هو من فر هاربًا فى معركة بورسعيد متخلياً عن رفاقه، وبينهم "بدوى" ، ذلك النموذج الوطنى الشريف الصادق، ولم يكن "بدوى" سوى ذلك الشاب الذى وشت به "فريدة" للبوليس السياسى، ولم



تَسْعَ إلى الزواج من عبد الغفار إلا رغبة فى التكفير عن ذنبها، ولتلتمس راحة الضمير، وتسكت فى داخلها صوت العار الذى يلاحقها، ويؤرق حياتها، وينتهى الأمر بها وحيدة تحتضن طفلها بعد أن انسحب عبد الغفار منه هاربًا إلى وهم آخر.

"ولا شك أن بالمسرحية ملامح تعبيرية أصيلة تزيل الحائط الرابع فى وضوح، وتحقق نوعًا من التلاقى بين الشكل والمضمون، وتذوب معه ملامح الدراما التقليدية، وشخصيات المسرحية غير تقليدية، فهى شخوص تحمل معاناة بشرية غير عادية، تحمل قضية هامة من قضايا الإنسانية المعذبة فى عصر الغربة ورحيل الأمان، وهى أيضا تتضمن "المنولوجات" الطويلة التى تميز شخصيات المسرح التعبيرى للتعبير عن نفسها وعن العالم من حولها"، ذلك العالم الذى هى فى صراع معه، واصطدام بمعطياته، حيث اختار "ميخائيل رومان" شكلا مركبًا تدور فيه الدراما على ثلاثة مستويات: مستوى النظرة العامة إلى الأمور، ثم مستوى الحياة الخاصة، وأخيرًا مستوى اللاشعور. ولا يصور الكاتب الشخصيات فى هذه الحالات وحدها؛ وإنما يخلق ظروفا خاصة ترتبط فيها كل شخصية إلى ماضيها، وإلى ما ينكشف فى لاشعورها عن واقعها، وفى هذه الحالة يلجأ ميخائيل رومان إلى اللاشعور، فيبرزه على المسرح بالرقص، وبالمؤثرات التى تخلق جوًا تتداعى فيه المعانى، وبالعودة إلى الماضى (الفلاش باك)، ومن هذا كله يتكون السياق الدرامى فى الحصار، وبتفاعل هذه العناصر مجتمعه يصل الكاتب إلى التعرية الكاملة لشخصياته.

ومسرحية الحصار تعبر عن أزمة طائفة من المثقفين، لا بموضوعها الذى تعالجه فحسب، وإنما بالمعالجة نفسها، إنه الانفصال عن حرارة الواقع، عن نصاعة النضال، عن قلب الجماهير، رغم دعوتهم إلى هذا كله.

"فالقضية الأساسية فى المسرحية هى ضياع المثقف المصرى، وهى بهذا المعنى تكون استمرارًا للموقف الذى عالجه ميخائيل رومان فى مسرحيته الأولى (الدخان)، فهو يرسم صورة لحياة المثقف وينسجها حول عقدة تعرض فى المسرحية ببراعة: ما سر الأزمة ؟ ولماذا لا يكتب عبد الغفار، لماذا يعانى الضياع ؟ ولماذا لا يستطيع مجاهد أن يتمرد ؟ والسبب الذى تقدمه المسرحية هو أنهم خانوا، خانوا الدور الذى كانوا يستطيعون القيام به فى حرب بورسعيد، على لم يذهب، مجاهد هو كذلك، أما عبد الغفار، فهو قد ارتكب خيانة كاملة، إنه هرب

من الجماعة التى ذهب معها وهم يعبرون البحيرة، لحظة جبن خارقة يحملها فى ضميره، لتعذبه وتقضى على احترامه لذاته "(٣٢) .

فى الحصار انطلق ميخائيل رومان يزاول حريته إلى أبعد حد، وحرر شخوصه فى السلوك الاجتماعى، فجعلهم ينطقون بحقيقتهم كاملة، حتى تحولت هذه الحرية إلى شىء يشبه الفوضى المقصودة، فالمسرحية من حيث البناء الفنى تكاد تقوم على التوالى المطرد فى تقديم شخصياتها ، فكل فقرة من فقرات المسرحية تقدم من الشخصيات التى تندفع تحكى وتحكى، وتقول وتقول حتى تبلغ أعلى مستوى من الانفعال لتسلمنا إلى الشخصية التالية ... وهكذا، وليس ثمة حدث مشترك يتشابك به حوار المسرحية، لتقدم وتنمو وتبرز من خلاله الشخصيات، ولهذا تحركت المسرحية حركة طولية من شخص إلى شخص آخر، ولهذا كانت أغلب أحاديثها مونولوجات فردية، وكان الحوار سندًا لاستمرار المونولوج،" والظاهرة الجديرة بالنظر التى نتبينها فى هذه المسرحية هى أن المثقفين فى بلادنا قد نكثوا جراحهم، وراحوا يتأملون دفائنهم، وأسرارهم العميقة، وما أروع، وما أعمق ما سنسمع منهم لو راحوا يعبرون عنها فى صراحة، وإخلاص وشجاعة، حينئذ ستبدأ مرحلة جديدة فى أدبنا المعاصر"(٣٣).

والآن كيف نسجت الرؤية المسرحية خيوط ذلك الحصار ؟ كيف أدركت تلك الرؤية هذه المحاولة التى تحمل روح الثورة على الأشكال المتخلفة للدراما المصرية فى تلك المرحلة، وتريد أن تعطينا مسرحًا يعبر عن تحولاتنا الجديدة فى تلك المرحلة.

" وإذا كانت تجربة ميخائيل رومان تهدف إلى خلق المسرح الكامل فى مصر، فمعنى ذلك أن المسافة التى تفصلنا عن أرقى أشكال الفنون الدرامية تبدو - بفعل تلك التجارب المتمردة - فى طريقها إلى الزوال" (٣٤) .

**الحصار، إخراج جلال الشرقاوى، ١٩٦٦**

قبل أن يتطلع جلال الشرقاوى بإخراج مسرحية "الحصار" المسرح الحكيم عام ١٩٦٦، كان قد قدم قبل ثلاث مسرحيات هى: "الأحياء المجاورة" التى قدم فيها ممثلين اثنين فقط (حمدى غيث، وسناء جميل)، و"الزلزال" ، لمصطفى محمود، وفيها استخدم لأول مرة "التروكاج المسرحى" ، ثم "الرجل الذى فقد ظله" ، وهى معدة عن عمل روائى للكاتب فتحى غانم.



أما ميخائيل رومان، فكان المسرح القومى قد عرض أول أعماله المسرحية (الدخان) عام ١٩٦٢ من إخراج كمال يس.

وبقدر ما قوبلت التجربة الأولى بكثير من الهجوم، والاتهام بعدم وضوح الفكرة، بقدر ما كانت تجربة "الحصار" محل ترحاب والتفات، حيث تحقق فيها قدر واضح من النضج فنيا وفكريا، وتبلور أسلوبها الذى اقترب بقدر واضح من الجمال التعبيرى.

كان هناك استيعاب ملموس من الإخراج لمقتضيات المسرح التعبيرى، الذى انتسبت إليه مواقع واضحة من نص ميخائيل رومان، فلجأ إلى صياغة معدلات تعبيرية عالية الدلالة- وهذا منحى ميز مخرجى الستينيات بشكل لافت- أسهمت فى إضفاء ملامح تطوير واضحة على مفهوم الرؤية المسرحية فى عرض " الحصار"، " بحيث بدا واضحًا "أن التجربة جديدة، وفريدة، تحمل الثورة على الأشكال المختلفة فى الدراما المصرية" (٣٥) .

**الرؤية التشكيلية :**

إن الرؤية التشكيلية فى مسرحية "الحصار" تقدم دليلاً بارزًا على ذلك التطوير الجذرى الذى أكتنف هذا العنصر المسرحى المهم، " فمنذ افتتاح دار الأوبرا عام ١٨٦٩ ، حتى ١٩٥٨- أى بعد قيام الثورة بسنوات - كان فى الديكور المسرحى لا يتجاوز الستائر المرسوم عليها مناظر داخلية لصالونات، أو خارجية لمتنزهات وقصور، وكانت تلك المناظر فى أغلبها مطابقة للمناظر المسرحية فى القرن الثامن عشر، وكانت هناك أيضًا المناظر المشتراة من استوديوهات الرسامين الإيطاليين الذين تسرب نفوذهم إلى الفرق المسرحية الخاصة، وكان يتم شراء المناظر دون مراعاة علاقتها بالدراما المقدمة، "فقد كان مفهوم المنظر المسرحى وقتذاك لا يزيد عن كونه خلفية للإبهار، يتحرك أمامها الممثلون "(٣٦).

كان أهم ما أشار إليه المؤلف فى إرشاداته عن المنظر المسرحى، هو وجود لوحة كبيرة تمتد من أقصى يمين المسرح إلى أقصى يساره، تنحو منحى رمزيا مشوها فى تصويرها أو تعبيرها عن العالم الذى يعيش فيه أبطال مسرحية "الحصار" ، وأن يحتوى الرسم على أقمار صناعية، وسنن كونية، وأحلام الحب والجمال ، والأطفال، وأن يكون فيه شىء من لوحة بيكاسو (الجورنيكا) ، وأشباح موتى، ومقابر، وقباب، ولحن، وصلبان، فيه شىء من هذا، وكل هذا، إلا أنه

يتحتم أن يكون شيئًا مثير للقلق، يستثير فى الناس مشاعر من الخوف، وكثيرا من الإغراء، واللوحة هى الإطار الذى يعيش بداخله أبطال المسرحية، وبحيث أن يتضح من ارتفاعها، ومن الظلال التى تحيط بها " حالة حصار " .

ذلك هو تصور ميخائيل رومان لمفردات حصاره، تصور مزدحم بالدلالات ، متداخل الإيحاءات، مكثف التعبير إلى حد التخمة، لذلك فقد اكتفت الرؤية التشكيلية، أو الرؤية المسرحية انطلاقا من موافقة الإخراج- بانتخاب بعض عناصر من اللوحة الجورنيكا لبيكاسو، والتى تعبر عن مأساة الإنسان الإسبانى تحت سنابك العدوان والطغيان والاستبداد- لتصنع منها مزيجًا تشكيليًا يمثل المنظر الخلفى الثابت الذى أشار إليه المؤلف بكل فظاعة المعنى، أو المعانى التى أراد تجسيدها.

كان هذا المنحة التشكيلى جديدًا على ممارسات المسرح المصرى، ومثيرًا للمشاهد وللممثل معا بقيمته التعبيرية العالية.

ولقد تخيرت الرؤية التشكيلية من بين زحام المقترحات التى أدلى بها المؤلف هذا الملخص، أو المزيج المعبر، ليكون مصدرًا من مصادر تصوير ذلك الجو الغريب الذى يموج بالقهر، والغربة، والظلم والمطاردة والخوف، فهى- إن صح التعبير- مجزرة تشكيلية لجسم الثور الإسبانى الشهير، تطفح تكويناتها بالفوضى والقسوة والضياع الذى يحاصر أبطال رومان المقهورين المطاردين المهزومين.

أما بقية مفردات الرؤية التشكيلية، أو الحجوم التشكيلية فى الفراغ المسرحى، فلم تنج هى أيضًا من لمسة التجريد بشكل غالب. كانت قطع الديكور تستغل فى أكثر من غرض، وتحمل فى تشكيلها المقتضب روح التلميح لا التصريح، وهى بتعديل بسيد سريع- بالحذف أو الإضافة أو التضامن- تحدد هوية المكان والجو، وتشارك فى صنع لوحات مسرحية عالية التعبير والدلالات.

**الرؤية الموسيقية :**

كان للرؤية الموسيقية فى تجربة "الحصار" وجود جوهرى فعال بالنسبة إلى انعطافة التحديث التى تميز بها العرض المسرحى، فهى فى هذه التجربة منطوق درامى يندرج تحت الضرورة الفنية، إنها حلقة رئيسية فى سلسلة التعبير الفنى، تعلق، وتفسر، وتستحضر، وتجسد، وتحتج، وتتوغل ممتزجة بنسيج هذه التعبير ، إنها صوت الكرباج، وخرير الماء، وهمس النيل اللذيذ المفعم بالنشوى والانتماء



اللحظى، والبـراءة المغـتـالة، والقـهـر، والمجـهـول، والحلم، والواقع، إنهـا كل ذلك مجتمعًا فى إدراك من الرؤية المسرحية لثراء التوسل بالفنون فى خدمـة المسرح. "لقد استعار جلال الشرقاوى من الفنون وسائلها وتوسل بالموسيقى، والرقص، والإضاءة، محاولا تحقيق صورة تركيبية مفعمة بالمشاعر، فتجربة ميخائيل رومان تهدف إلى خلق المسرح الكامل فى مصر ، ومعنى ذلك أن المسافة التى تفصلنا عن أرقى أشكال الفنون الدرامية فى أوروبا فى طريقها إلى الزوال"(٣٧) .

**الرقص التعبيـرى :**

تعد اللوحات التعبيـرية الراقصة التى استعان بها الإخراج فى مسرحية "الحصار" من علامات التطلع الواضح غبر آفاق المسرح الكامل، " فميخائيل رومان أراد أن يقتحم المسرح ومعه مشروع كبير ، إنه تحقيق لفكرة المسرح الكامل، وهذا هو الخطير فى الموضوع، لأن فكرة المسرح الكامل لم يعرفها تاريخ الدراما إلا فى فترة ما بين الحربين، عندما فكر "جاستون باتيه" فى فرنسا فى توظيف كافة الفنون، من رقص وغناء، و" ميـمـيك" ، ولعب بالضوء وتصوير ، لإعطاء المتفرج وحدة حية هى العرض المسرحى، وما الرجوع إلى كافة التوسلات الفنيـة، إلا أحد الطرق المؤدية إلى تصوير الواقع على المسـرح . " ولقـد أدرك جلال الشرقاوى هذا الهدف، وعلى الرغم من إمكانيات خشبة المسرح عندنا فقد استطاع أن يحقق فكرة المسرح الكامل بتنفيذ أخاذ"(٣٨) ، وتبرز من بين اللوحات التعبيرية.

**لوحة "مصارعة الثيران":**

وهى تلك اللوحة التى تسبق دخول عبد الغفار إلى المكتب فى الصحيفة حيث يقلِّد اثنان من زملائه ما يجرى فى حلبة مصارعة الثيران، فأحدهما الثور، والآخر (الميتادور) أو المصارع . إنهما يقومان بأداء حركات تعبيرية تجسد ذلك الصراع بشكل ساخر، في حين أن الموجودون بالمكتب يتكلمون معلقين أو مشيرين إلى علاقة عبد الغفار بزوجته فريدة، تلك المرأة ذات الماضى الشائن، والتى تتسم العلاقة بينها وبين عبد الغفار بالمراوغة والمداورة، فكل منهما يطوى سره الكبير بين جوانحه، وسمة التعامل بينهما التريص والحذر، كالحال بين المصارع والثور فى حلبة المصارعة، " ولقد كان مشهد مصارعة الثيران من أبرع المشاهد المسرحية التى قدمت على المسرح المصرى إخراجًا وكلامًا "(٣٩) .



إن لعبة ترويض الثيران على موسيقى إسبانية ينقلنا بها العرض المسرحى من مستوى الفكرة المادية، إلى ما يستقيه لا شعورنا عن الفكرة من الواقع إلى التعبير عنه- بمجازات - هكذا تجىء لعبة المصارعة لتعطى الظل للمدلولات التى أرادها ميخائيل رومان عن الضياع، "إن مشهد مصارعة الثيران من القممَ التى وقفت على خشبة مسرحنا " .

## لوحة المكاشفة والضياع :

يتضح فى هذه اللوحة الاقتدار على ترجمة حالة التمزق والضياع واليأس التى يعانيها (على)، والتى يستدعى مفرداتها القاسية فى حالة اكتشاف ومكاشفة يكتنفها مزيج من مشاعر الاضطهاد، والمطاردة، والعذاب، والندم، والعار، ترمح داخله فى قسوة.

كل هذا يتجسد فى الفراغ المسرحى، ليحتل أرجاءه وموجوداته، ويطبق على الجو المسرحى ماديًا ومعنويًا فى لحظات عارية صريحة، لحظات مواجهة للنفس يستدعيها "على" وهو يترنح من فرط الشراب، ومن فرط العذاب، تائهًا لاهثًا، مذعورًا، بين المشردين، وذنوب الليل، ووحشية الكرباج، خائفًا خجلاً، مقهورًا، مطاردًا من كل ما ومن حوله، معبرًا عن كل ذلك بتشكيلات صوتية وحركية، يسهم فى بلورة شجونها بناء موسيقى تعبيرى، لتتخلق من كل هذا ملامح مأساة إنسانية عميقة.

إن" على" يجرى، يلهث، يدفع لا يعرف ممن، وكلما حاول المقاومة وتهيأ للفرار، اصطدم من جديد بجدارن المطاردة القائمة فى وجهه أينما اتجه.

أما أولئك النسوة بائعات اليانصيب، ذوات اللمسة الشبحية، فإنهن ينثرن إحساسًا هو مزيج من الملاحقة والرثاء، وعلى صوت الموسيقى التى تتزايد حدتها وجنونها وضياعها، وصوت الكرباج الذى يفتح مع كل" ضربة" عالمًا سحيقًا من العذاب والقهر واللاجدوى تتشكل مفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، "فقد كانت اللوحة التعبيرية الراقصة هى الإطار الدقيق الذى أحاط الإخراج بسياج من الجمالية الفنية "[٤٠] .



**الأداء التمثيلـى :**

كما أراد ميخائيل رومان أن يقدم مسرحًا مثيرًا يهز الجمهور، وفى الوقت نفسه يفرز مضمونًا إنسانيًا، أراد المخرج جلال الشرقاوى عن وعى وتفهم للتجربة أن يقدم عملاً مسرحيًا على مستوى تلك المغامرة .

خرج الممثلون إلى حد كبير من حصار الأداء الخارجى، حيث فرض النص خصوصيته، بمساحاته التعبيرية المتعددة، وحواره التلغرافى، وعمق دلالاته، ورؤية الإخراج الخصبة ، وتوسلاته الفنية المحفزة للطاقات وللاستيعاب التعبيرى.

إن الحصار تعد إنجازا ملحوظًا على طريق الأداء المركب للممثل المصرى فى الستينيات، ولعل فى كلام سعد أردش الذى قدم دور"على" - أحد أكثر شخصيات الدراما المصرية الحديثة تركيبًا- ما يشير إلى ذلك الإنجاز: " لعل دور "على" الذى قمت به هو أول دور أحس إزاءه بالخوف والإشفاق على نفسى، من أن تعجز إمكانياتى عن تجسيده، وقد كتب بطريقة تغلب عليها التعبيرية ، وتصنع فيما وراء الكلمات خطوطًا عريضة، غير موصوفة وصفًا مباشرًا، فشخصيات الحصار شخصيات نضجت قبل دخولها إلى المسرح، وهى شخصيات تذوب فى أزمتها طيلة المسرحية دون أن تجد الحل، ومن هنا تولد المأساة وتشتد، ومن هنا أيضًا يمتلك المؤلف وسائل نابضة بكل القيم الإنسانية المتصارعة ليعبر بها ولها، ولذلك فإنها ليست وسائل فى يد المؤلف وحده، ولكنها موضوع وشكل متكاملان"[٤١] .

### ١) مسرحية: عسكر وحرامية

| | |
|---|---|
| • تأليـف : ألفريد فرج | • رؤية تشكيلية: نهى برادة |
| • إخـراج: سعد أردش | • المسرح الكوميدى ١٩٦٧ |

وزارة الثقافة - مؤسسة فنون المسرح والموسيقى
المسرح الكوميدى
يفتتح موسمه الجديد
بالكوميديا
عسكر وحرامية
بطولة
عبد المنعم ابراهيم
محمد رضا - عدلى كاسب - أنور محمد - رجاء حسين
سلام الياس - ميمى جمال - ابراهيم سعفان
تأليف الفريد فرج
اخراج: سعد اردش
بالاشتراك مع: السيد منير - احمد ابو الفرج - مكارم المصرى - صابر يوسف - عصام علام
ديكور نهى برادة
اليوم والأيام التالية
على مسرح الجمهورية
المكيف الهواء

### تمهيد

**مسرح ألفريد فرج، وموقع واضح لاتجاه بريخت الملحمى**

ألقى الأسلوب الملحمى ظله على العالم كله فى الخمسينيات والستينيات، وخاصة عندما قال جان بول سارتر إن بريخت هو أكبر رجل مسرح فى القرن العشرين، وعندما تمرد المسرح الإنجليزى التقليدى، متمثلا فى بيتر بروك، كان هذا التمرد فى اتجاه بريخت أيضا.

كان للترجمة أثر كبير فى انتعاش الحركة المسرحية فى الستينيات وفيتعرُّف الاتجاهات الحديثة فى المسرح الأوروبى المعاصر.

كان المسرح الملحمى مقترنا بالفكر الاشتراكى، وكانت مصر فى تلك الفترة تموج بالأفكار الاشتراكية، فكان طبيعيا أن يلفت هذا الأسلوب نظر الكتاب والفنانين المسرحيين فى مصر، وكان ألفريد فرج بالذات واحدا منهم.

كانت هناك نية واضحة لتجديد المسرح المصرى، وصار التجديد فى اتجاهات مختلفة أفرزت تلك التيارات الحديثة التى تجاذبتها الدراما المصرية بدرجة أو بأخرى.



كان للبعثات الدراسية المتخصصة فى مجالات المسرح دور مهم فى وفود اتجاهات الدراما الحديثة إلى مسرح الستينيات فى مصر، ومنها الدراما الملحمية.

كانت ملحميتنا فى الستينيات ليست طبق الأصل الملحمية البريختية، فلمسرحنا تقاليد تختلف، ولذلك فهى كانت دائما فى إطار تقاليدنا، والممثل المصرى قدم هذا اللون من الملحمية بما ينسجم مع جمهوره المصرى، حيث نلاحظ مثلا أن مسرحية "عسكر وحرامية" فيها من صفات المسرح الشعبى فى مراحله الأخيرة، والذى كتب عنه باستفاضة الدكتور على الراعى فى كتابه "الكوميديا المرتجلة"، فهناك الثنائيات الكوميدية، كذلك فإن من صفات المسرح الشعبى الدارجة مخاطبة الجمهور، وفى "عسكر وحرامية" مونولوجات فى عدة مواقع تتوجه إلى الجمهور لتخاطبه وجها لوجه، كذلك تلك المواقف الهزلية من المسرح المرتجل، مثل الوجود داخل الدولاب، وابتلاع الخاتم.. كل هذه مواقف من المسرح الشعبى القديم، " ولكن يصح القول بأننا فى تجربتنا الملمحية فى الستينيات وضعنا الدراما الشعبية فى إطارها الصحيح، وفى موقعها السليم،"فباختصار، إن الذى حدث هو أننا تثقفنا، وثقفنا التجربة معا"(٤٢) .

جذب ألفريد فرج إلى الملمحية إذن علاقتها بالمسرح الشعبى، ثم هناك مؤثر آخر أقوى تأثيرا هو المؤثر الفولكلورى، فارتباط مسرح ألفريد فرج بالملمحية أولا وأخيرا سببه الاتجاه إلى الشعبية، ولكننا نستطيع أن نقول بأنها ملمحية شتلها ألفريد فرج فى التربية الصحيحة، وهو يقول فى هذه النقطة: "بريخت يهودى ماركسى ألمانى، ذهب إلى أمريكا، ونجح فى أمريكا، وتلك تركيبة بعيدة عنا تماما، لذلك كان لا بد أن تختلف ملمحيتنا تبعا لذلك، فتأثير بريخت ليس بأبعد من تأثير الفريد فرج علىَّ، فالكتابة هى محصلة اختيارات، وأكبر مؤثر على الفنان هو نفس الفنان. لقد تكونت حياتنا تكوينا مختلفا عن عالم بريخت، وكان لنا واقع، وآمال، ومرام أخرى، وأنا أقر تأثرى بملمحية بريخت، ولكن انطلاقا من ذلك التوضيح "(٤٣) .

عندما عرض مسرح الجيب عام ١٩٦٣ مسرحية برتولد بريخت "الاستثناء والقاعدة" من إخراج فاروق الدمرداش- وكان سعد أردش مديرا للمسرح- كان المخطط هو زيادة حجم السياسة فى المسرح المصرى فى السنوات التالية - حيث



تعد هذه المسرحية من أنضج مسرحيات بريخت التعليمية- بالانتقال من مناخ الفرحة والمتعة والاهتمام العام فى العلاقة بين العرض والجمهور، إلى الاهتمام بالقضية السياسية والاقتصادية بشكل مباشر وتخصصى، وكان لا بد من طرح كلمة بريخت كبداية لهذا الحوار، "وهو عمل يحسب لسعد أردش، حيث يظل الإسهام الجوهرى له فى تطوير مسرحنا المصرى المعاصر هو تقديم مسرح بريخت بكل تعقيداته، وبساطته، فى رؤية رجل مسرح له نظرته ولغته وتفسيره المتميز"(٤٤).

وعندما كتب ألفريد فرج مسرحية "عسكر وحرامية" عام ١٩٦٦ ، وأخرجها سعد أردش للمسرح القومى عام ١٩٦٧، كانت بمثابة استجابة شبه متكاملة على أرض القضية المصرية السياسية والاقتصادية، وبالذات فى إطار الصراع الذى كان لا يزال محتدما بين أنصار الاشتراكية وأعدائها.

عرضت مسرحية "عسكر وحرامية" على مسرح الجمهورية، فى مسرح عار من "الديكور" إلا من بعض القطع الصغيرة والإكسسوار، فقد استغلت- بالدرجة الأساسية- عمارة خشبة المسرح، بما فيها من سلالم، ودور ثان، وكبارى، و"هرسات" ، وأجهزة إضاءة، بحيث إن مكونات خشبة المسرح المعماريةً أصبحت فى وقت قصير تعطى المتفرج دلالة المؤسسة، وهذا ما يطلق عليه فى مسرح بريخت الملحمى التكثيف الواقعى ، بحيث يغنى الجزء عن الكل ، ويحمل من الدلالات ما يغطى جوانب هذا الكل فى كشف جديد لمكوناته يثير التأمل والانتباه والانطباع الجدلى لرؤية المتفرج.

ولقد قدم سعد أردش مسرحية "عسكر وحرامية" من منظور القضية السياسية وثيقة الصلة بالمرحلة الثورية التى كان يمر بها الواقع المصرى وقتذاك، "حيث يقول: "عندما قدمنا- ألفريد فرج وأنا- مسرحية عسكر وحرامية فى سنة ١٩٦٧، كنا نستند إلى نظام اقتصادى يستند إلى الأسس الاشتراكية، مكتوب فى شكل ميثاق، ووارد فى شكل مواد فى الدستور، ومطبق بشكل أو بآخر، حتى ولو كان هذا التطبيق تعتوره سلبيات أشار إليها العرض فى صيغة "الحرامية"(٤٥).

قدم سعد أردش المسرحية بأسلوبيين مختلفين، حاول التوفيق بينهما فى مزيج متجانس، وذلك لكى يحقق أولا الهدف الفكرى والسياسى للمسرحية من ناحية، ثم البعد الفنى والدرامى من ناحية أخرى، وهذان الأسلوبان هما الأسلوب التعليمى القائم على منهج بريخت الملحمى، والأسلوب الشعبى المستمد أصلا من كوميديا الفن الإيطالية، أو الكوميديا ديللارتى، فمن أسلوب بريخت الملحمى



استمد المخرج تلك النكهة التعليمية التى تجلت واضحة فى حركة الممثلين ، وخاصة السعاة والعمال، ثم توظيف هذه الحركة للقيام بدور "الكورس" الذى يروى الحكاية، ويعلق على الأحداث، فضلا عن استخدام النقد الذاتى الذى كانت تلجأ إليه الشخصيات لتحليل سلوكها وممارساتها، وتصفية مواقفها، وإبداء الرأى، وإصدار الحكم على نفسها، وعلى الآخرين.

ومن كوميديا الفن الشعبية استعار سعد أردش أسلوب الحركة السريعة المتلاحقة، والتى تبدو كما لو كانت حركات ارتجالية، "فقد وفق سعد أردش كثيرًا فى "الكاريكاتير" الذى أخرج به "عسكر وحرامية" ، فعرف كيف يقدم أبطاله فى إطار من الحركة الوصفية البليغة، والموسيقى المعبرة ، وكيف يحرك المجموعات لتؤكد المعانى التى يهدف إليها المؤلف من خلال الإشارة، والإيماءة، والبلنصات، والشقلبة عند اللزوم "(٤٦).

**عسكر وحرامية، ومفهوم جديد للأداء التمثيلى**

كان هناك تخطيط لبلورة مفهوم كامل للأداء، استغرق الإعداد له والتدريب عليه نحو ستة أشهر، وذلك بالاستعانة بمنهج بريخت بقدر ما يتحمل الجمهور المصرى، خاصة والمسرحية مصرية وتتعرض لظروف محلية مصرية، ولكن مع الوضع فى الحسبان أن الخط الذى لا يمكن الاستغناء عنه هو (الديالكتيك) أو الخط الجدلى بين منطق الشخصيات المختلفة والمجموعات، وكان "الجدل" يتطلب بالضرورة توظيفا للقدرات العقلية من جانب جميع الممثلين، ففهيم نبيه نزيه أمين" كان يوظف كل قدراته العقلية لكى يعلم زملاءه الممثلين والجمهور فى الصالة، كيف ولماذا نحمى المكاسب الاشتراكية، على عكس أحمد المليان. "إن فرقة المسرح الكوميدى قد خطت خطوات إلى الأمام، بعد أن تحملت مسئولية تقديم مسرحية تعليمية لأول مرة فى تاريخها، وبعد أن سعت لتقديم عرض فيه الشىء الكثير من الفن الصعب "(٤٧).

أما الموسيقى فقد وظفت دراميا بحيث تكون خيطا مكملا للعرض ككل ، وتعبيرا عن مسار عناصره، وفى مقدمتها النص الدرامى، فقد اختيرت من بين تلك المقطوعات الشعبية التى تشكل إيقاعاتها تهكما سمعيا، كان بمثابة وضع خطوط واضحة تحت الشخصيات والمواقف على اختلافها، ثم كان الختام بمقطوعة معروفة تتجاوب معها الآذان المصرية دون عناء، وهى المعروفة بمزيكة حسب الله، تلك المقطوعة الشعبية التى تصاحب الأفراح والمناسبات البهيجة فى



حياة الطبقة الشعبية فى مصر، ولقد جاءت فى موقعها الصحيح لتبلور لحظة انتصار الحق والنزاهة، التى تمثلت فى إنقاذ "فهيم" من مؤامرات اللصوص، وإعلان ممثلى الإرادة الشعبية فوزه فى الانتخابات، مؤكدين أن الرقابة الشعبية تقف فى مقدمة السبل التى نواجه بها الفساد، وأعداء التقدم، وهى نهاية تعليمية واضحة، " حيث يتأكد عند المتلقى معنى شرطى، وهو أنه لا إصلاح، ولا استقرار بدون رقابة شعبية متيقظة متصدية لكل الانحرافات المعوقة لتطلعنا نحو هذا التقدم، فقد اختار المخرج خطوطه الموسيقية، وعليها طابع التهكم والسخرية"(٤٨).

لقد كان على ممثلى المسرح المصرى فى تجربة "عسكر وحرامية" أن يغيروا من طريقة التمثيل التى تعودوها، ولقد وفقوا بدرجة ملفتة فى هضم الأسلوب الجديد، فقدموا أداءً- وليس تمثيلا- مستوعبين بشكل عام لخصوصية التجربة، فعدم وجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحى ويتطور، جعل المؤلف يلجأ إلى المشاهد، لا المواقف، والموقف حركة عضوية حية قابلة للتمدد والانطلاق ، بعكس المشهد الذى إما أن يكون مقفلا على ذاته، وإما أن يكون مفصولا منعزلا، وقد حفلت المسرحية بكثير من هذه المشاهد، فهى إما "مونولوجات" منعزلة، وإما "ديالوجات" ثنائية مقفلة على ذاتها، ولذلك فقد كان الممثلون - فى معظم حالاتهم- مؤدين، وليسوا متقمصين.

"إن (عسكر وحرامية) هى تجربة قابلة للمناقشة، والأخذ والرد، وإثارة التفكير، قدمها مؤلفها ومخرجها بهدف أن يقف الجمهور على أساليب التلاعب، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتفكير، والانتباه واليقظة . ويظل لهذه التجربة فضل تهديف المسرح الكوميدى، وتوظيفه لخدمة الواقع، وهى نغمة جديدة وجادة لم نعهدها من قبل فى إنتاج هذا المسرح(٤٩)، وكذلك فضل الاتجاه نحو تطوير المسرح المصرى، والخروج على نمطية ممارساته خاصة فى أداء الممثل المصرى وفكره ، وبتوجيهه نحو توظيف قدراته العقلية، وحفز روح الجدل فى أدائه، ليتخطى منطقة الاستغراق، ويخرج من دائرة الإيهام التى سيطرت على أدائه طويلا فجمدته وقولبته، فكما يقول ألفريد فرج: "إننا نعتز بأرسطو كمعلم وممثل لحضارة عظيمة، ولكننا لا نبتذل أرسطو ولا نمتهنه، ولا نحطم قدسيته، إلا عندما نضع منه سدا فى وجه الإبداع البشرى، ونقطة النهاية فى الأدب العالمى، أى ببساطة نزيف منه خصما لقدرة الإنسان على الإبداع "(٥٠).

## ٢) مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية

● تأليف : برتولد بريخت ● ترجمة : ليلى جاد

● أشعار : صلاح جاهين ● رؤية تشكيلية : سكينة محمد على

● رؤية موسيقية : سيد مكاوى - عواطف عبد الكريم

● إخراج : سعد أردش ● المسرح القومى ١٩٦٨




### تمهيد

**المسرح الملحمى، والطريق إلى مغيرى العالم:**

إن أحد عناصر وعى الفنان يكمن فى إدراك الواقع بوصفه- أولا- تشكيلة اجتماعية ذات خصائص إنتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخى، وثانيا بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر، التى تنزع إلى الانتصار على كل أشكال القهر البشرى، وثالثا بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى الأمام بحيث يستطيع المجتمع أن ينجز المهمات المنوط به إنجازها. وبمعنى آخر فإن وعى الفنان بواقعه يتمثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بناء مركبا لا يمكن معرفته إلا من خلال وسائط جديدة تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكيبه ورحابته، ومن ثم يضحى تبسيط هذا الواقع بوصفه فى كيفيات جمالية تنحو نحو التبسيط ضربا من الخلل فى الرؤية، وإنما يضحى إدراك الواقع أمرا ممكنا حين يوفق الفنان إلى ابتكار أشكال قادرة على احتوائه، ومن ثم الإجابة عن المعضلات التى يوجهها القوى الطامحة التى تغيير هذا الواقع.

ولذلك فإن هذا الفن لن يكون محض تسجيل وثائقى حرفى لمفردات الواقع المتبددة، لأن قصر الفن على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص ما هو تاريخى فاعل قادر على صياغته، وهذا يعنى الغرق فى ركام جزئيات الواقع، والولع

بوصفه، وهو خلل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع، وتفعل فعلها فيه، ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق، فيجىء فنه معوضا وهميا عن الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى، فإن الفنان حين يعى فنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة، فإنه يكدح خلف صياغة رؤية تجمع إلى جانب الشهادة على الواقع، إجابة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه، وتحرض على تغييره.

وإذا كان الأدب ضربا من النشاط الإنسانى الواعى، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية، فإن المسرح يعد- وفقًا لطبيعة نشأته وأدواته- أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه.

ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة، فعملوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق وسائل فنية مبتكرة يقف على رأسها عنصر التغريب، فى محاولة لتحويل قاعة العرض إلى متلقى للجدل الاجتماعى، والفكرى، والسياسى، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته، ويشارك فى مناقشة مآسيه ومشكلاته، ومآسى ومشكلات عصره، وصولا إلى الوعى بنفسه وبطبقته وبمجتمعه، وإذا كان التغريب يعنى تحويل المألوف إلى شىء غريب يحرك الذهن، ويفجر السؤال، فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية، فلم يكن بريخت يبحث عن إبهار جمالى يبهر به جمهور مسرحه، إنما أراد بذلك أن يحاور تاريخ الإنسانية وتقليدية الفن بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحا فعالاً فى معركة الإنسانية ضد أشكال القهر.

ولقد انطلق بريخت من وضعية تاريخية عاش فيها، فأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التى رأى أنها قادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويعذبها، ومن هنا وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود "بالبروليناريا" من مستوى الشعور بالتناقض مع البرجوازية، إلى مستوى الوعى بذاتها ودروها فى التاريخ.

لقد أدرك بريخت أن المسرح فى صيغته الأرسطية فن محافظ يتوسل بتقاليده الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقية، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثورى يعنى تقويض الشكل التقليدى توطئة لتثوير مشاهديه، وكان التغريب فى هذا الإطار محض وسيلة إلى غاية، ومن هنا يتضح أن الإصرار على أن الإنجاز البريختى يكمن فحسب فى تأصيل



"مفهوم التغريب" هو ولع بالشكلية، وانحراف بالمسرح الملحمى عن غايته، لأن التغريب قديم فى المسرح الآسيوى- كما يعترف بريخت نفسه- فلم يكن بالجديد حتى فى ألمانيا إبان ظهور بريخت ، إنما الجديد الذى أتى به بريخت يكمن فى توظيف مفهومه ووسائله فى مناصرة أية قضية ضد قضية أخرى مماثلة أو مناقضة لها.

**التغريب: أهم خيوط النسيج الملحمى**

تعددت أساليب ما يسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان، فليس الخلط بين المسرح والحياة، أو بين خشبة المسرح والصالة بالأمر الجديد، أو وليد القرن العشرين، فبعض النظر عن جذوره الكلاسيكية- أى الإغريقية والرومانية- فهناك الممارسة الباروكية فى المسرح، فقد استوعب أهل العصر الباروكى ميزة تعدد الألوان، وتجاور مختلف الأشكال والظلال، وتحاورها، وفتنوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر، والطيب بالشرير، والأبيض بالأسود، وهو خلط لم يصل إلى حد المزج التام على أية حال. لقد كتب فنانو ذلك العصر عن الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل فيه الوهم حقيقة والحلم واقعًا.

ولعل الفرق بين مسرحيات العصر الباروكى، وكذلك الإليزابيثى، ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحى، هو أن الأول ظل حريصًا على أن يظل الجمهور مدركًا للعالمين: عالم الوهم المسرحى، وعالم الحياة الحقيقية، وهكذا ظل ذلك المسرح محتفظًا لجمهوره بالتفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصالة ، فالمسرحية الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين، ولا تفكر فى محوه، أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءا من العملية المسرحية، فهو يجره إلى داخل الحدث الدرامى نفسه، ويفكرنا هذا الأسلوب المعاصر بفكرة العرض المسرحى البدائى، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله، كما كانت الحال فى عبادة "ديونيسوس" عند الإغريق، وفى مسرحيات الأسرار إبان العصور الوسطى، فمسرحيات الأسرار تسبق، وتبشر بمبدأ الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين، ففى هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معا- مثلا- دور المسيح المطلوب؛ ذلك أن تلك المسرحيات كانت فى الواقع تقف على الحدود الهشة، والخيوط الرفيعة التى تفصل بين الطقس الدينى، والفن المسرحى، وينسحب هذا الخيط



على "مسرحيات الأخلاق" ، ففيها كان الناس هم المتفرجين، كما كانوا هم أنفسهم يؤدون دور البشرية الشائع فى تلك المسرحيات، ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لا يحدث تأثيره بفعل الإيهام، بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية، فالناس لا يصدقون أن ما يرونه، أو يسمعونه على المسرح حقيقى، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعى بأسلوب معين، وهذا الحدث الواقعى من الممكن أن يتخيله المتفرجون. أما إعادة التمثيل فلا تتم على أنها محاكاة، بل بوصفها رمزا لما يحدث فى الحقيقة، ففى تمثيلية "العشاء المقدس" يقوم الممثل بدور"المسيح" فى تمثيلية غاية فى القدسية، ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) تحت تأثير أى وهم، ولا يفقد الناس وعيهم، فهذا الممثل أمامهم هو المسيح، وعلى الجمهور أن يشارك فى الطقس بقدر من الحماسة غير المصطنعة، وأن يشارك القسيس(الممثل) الانفعال الذى يوحى به، وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل، ووظيفة ذلك الجمهور ليست سلبية تماما، بل فيها قدر من الإيجابية، لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها، وليس خارجها"

والاتجاه المضاد للإيهام فى المسرح هو الذى أوجد ، ونَمَّى فكرة مزج نوعى الدراما الأساسيين, أى التراجيديا والكوميدي ، إبان عصر النهضة، حيث نجد أن الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية رمزية، مثل: الحياء، والمثابرة، وتحتك أيضا بالمهرجين. وهذا كله يدخل فى باب كسر الإيهام المسرحى.

ويتميز المسرح الإليزابيثى بميزة قوية، وهى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقسى والأسلوب الواقعى من ناحية، والتراجيدى والكوميدى من ناحية أخرى.

كانت المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحى، وتمتع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحى من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال أو"الفانتازيا"، وبالقطع كان هذا العامل وراء القفزات الشكسبيرية فى داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر، بل من جنس مسرحى إلى جنس آخر.

وإذا كان جمهور المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية، فإنه فى العصر الأليزابيثى- مثل الجوقة فى المسرح الإغريقي- يمثل شخصية جماعية لها موقف، ورأى متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية، ولكنها فى كل حال

تسهم إسهاما عضويا فى الحدث الدرامى كله، فأفراد البلاط، والذين يشاهدون مباراة "كلوديوس" مع "هاملت" فى المسرحية الداخلية هم الرأى العام الذى يرغمه فى النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية، ومجلس الشيوخ فى مدينة البندقية هو الذى يصدر حكمه على أخطاء كل من "باجو" و"عطيل" فى مسرحية "عطيل" مؤكدا الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردى. وهناك أمثلة أخرى كثيرة فى مسرحيات ذلك العهد، وما بعده من عهود المحاولة كسر الإيهام المسرحى. إذن فالمسرحية داخل المسرحية وسيلة ناجحة لتضييق المسافة الجمالية، وعلاقة بارزة ومميزة لمسرح النهضة بصفة عامة، والمسرح الإليزابيثى بصفة خاصة، وهى علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعى جمهور الصالة، ويكسر الإيهام المسرحى.

وعلى هذا نستطيع القول إن المسرح الإليزابيثى مسرح كشفى لا إيهامى اتخذ مساره الواعى فى طريقين، أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقى، والآخر إلى ما هو غير ذلك، وفى المزج بين هذين العاملين تتولد عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن، فقد كان المسرح الإليزابيثى يقوم على التزاوج، أو التمازج بين المظهر الخارجى، والجوهر الداخلى، بحيث كان المتفرج فى ذلك العصر- وكما كان فى العصر الوسيط- يستطيع فى يسر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية. وسرعان ما تحولت فكرة المسرحية داخل المسرحية إلى الجملة المجازية نفسها ، أى إن كل جملة تقال صارت تحوى فى داخلها جملة أخرى ضمنية، فمظهر القول غير جوهره. إذن فقد كانت الدراما الاليزابيثية على هذا النحو مليئة بأساليب شتى، ففيها الإطار الخارجى، وفيها المسرحية داخل المسرحية، والحدث الداخلى، والحدث الخارجى، وفيها الجمهور على الخشبة، والجمهور فى الصالة، وبها كسر التسلسل الدرامى بصورة فجائية. وقد تبدو مكونات هذه التركيبة غير متجانسة، ولكن الأمر يكون غير ذلك إذا كنا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس، نبحث عن وحدة الحدث التى تنتمى إلى الواقعية المعاصرة .

وإذا كنا فى القرن العشرين نسعى إلى قطع حبل الواقعية، بتبنى وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحى، فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى الوسائل المفيدة لتحقيق ذلك فى"مسرح بريخت"، فالمسرحية الداخلية فى مسرحيتى "دائرة الطباشير القوقازية"، و"الإنسان الطيب" بسيطة ، ولكن طريقة سردها هى المعقدة والغريبة، فوسيلة السرد التاريخية عند "بريخت" هى التى ترغم المتفرج على أن يظل واعيا، ومدركا لمسئوليته بوصفه مفسراً لما يشاهد،



وحكما عليه، وتجرى بالطبع محاولات أخرى جنبا إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجمالية، لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصالة، حيث وصل الأمر إلى إلغاء منصة التمثيل، كما هى الحال فى "مسرح الحلقة"، أو " الدائرة" . وهناك وسيلة أخرى يتبعها المحدثون، وهى محاولة محاصرة صالة المتفرجين بنفسها، كأن تقام ثلاث خشبات واحدة وسطى، والأخريان على الجانبين، وأحيانا كانت خشبات المسرح أربعًا.

لم تكن إذن ظاهرة التغريب فى المسرح، أو "الملحمية" أمرا مستحدثا على يد بريخت، فهى وثيقة الصلة بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية، ومسرح عصر النهضة، والمسرح الإليزابيثى، وكذلك اتخذ بريخت من المسرح الآسيوى فى الصين واليابان نموذجًا لشرح أصول التغريب. ويرى بعض الدارسين أن التغريب البريختى ذو علاقة وطيدة "بالاغتراب الهيجلى"، الذى كان ماركس قد استعاره من هذا الفليسوف الألمانى، وهو يعنى بصفة مبدئية، وعامة، عدم الانسجام الذى يظهر دائما بين العالم كما هو فى حالته الراهنة من جهة، وقوى التقدم التاريخى الضاغطة من جهة أخرى. وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعنى حالة الانحدار، ودوام الانهيار، وتزايد الظلم الذى يهوى بالوجود الإنسانى إلى الحضيض، عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التى يريدها ويهمن عليها أفراد الطبقة المستغلة فى النظام الرأسمالى، عندئذ يصبح الإنسان نفسه سلعة تباع وتشترى، فلا يستطيع حتى التحكم فى نفسه، أو مقدراته، أو مصيره، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته، ومن هنا جاء الرأى القائل إن التغريب البريختى صورة من صور الاغتراب الهيجلى الماركسى، أو على الأقل نتيجة من نتائجه، أو وسيلة للتعبير عنه، ومن ثم فالتغريب البريختى - وفق هذا الرأى - إنما يهدف إلى التغلب على الاغتراب فى الحياة الإنسانية، والاغتراب فى فلسفة هيجل يعنى انعزال الفرد عن المجموع، أو انسلاخ الجزء عن الكل، أى الروح الكونية التى تشمل كل شىء ، وبعبارة أخرى أن تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية، وتغرب، عندما تهبط من عالم الكل إلى عالم الجزء، وهذه عملية ديالكتيكية متصلة، فهناك دوما الكل المتحد فى ذاته ، والذى يتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد، وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هى صورة مصغرة من العملية الأكبر التى هى الهدف النهائى، والغاية القصوى للتاريخ، فعندما تنتزع الروح فرديتها كاملة، أى عندما تفصل نفسها عن

سائر الأشياء، فإنها تدرك نفسها، وتعى كيانها، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله، ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق، وطبيعته فى آن واحد، وهو هدف يتحقق فى كل لحظة، لأنه لا يصل أبدًا إلى حد الكمال النهائى، مع أنه دائب السعى إليه. .

ويطبق هيجل ذلك على مجال الفكر، فيقول إن افتراض أى شىء فى الوجود هو كما يصادفنا إنما يعد ضربًا من خداع النفس، وهذا يعنى أن الأشياء ليست على حقيقتها كما نراها، ولا يمكن أن نقف على حقيقة أى شىء إلا إذا عزلناه، وغربناه عن بقية الأشياء، فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه، وبذا يصبح هدف التفكير التحليلى الأولى هو عدم التسليم بالشكل الظاهرى الذى يبدو لنا فيه الشىء معروفًا لنا، فبعزل الشىء، وتفتيته إلى أجزاء فردية منفصلة، سيحصل الفكر التحليلى على عناصر منعزلة بعضها عن بعض، ومبعثرة هنا وهناك، وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية، وفى هذه النقطة يقترب بريخت من هيجل فى وضوح شديد، فهو يقول فى إحدى ملاحظاته : "لقد كان التغريب ضروريا لكى يحدث الفهم، فحينما تكون الأشياء بديهية، فإن هذا لا يعنى سوى أن محاولة الفهم قد توقفت ، وهذه مقولة هيجلية واضحة، فبريخت يدعونا إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا، إذ لا بد من محاولة رؤيتها بعد فكها، وإعادة تركيبها، فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذى دعا أيضا إلى تفكيك الوحدات، فبريخت يأخذ بيد متفرجيه من حالة اللاوعى المفترضة، ليقودها فى اتجاه هيجلى، ماركسى نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها.

## دائرة الطباشير القوقازية

### تأليف: برتولد بريخت

أطلق بريخت على مسرحه الجديد اسم "المسرح الملحمى"، ثم عاد فزاد هذا الإطلاق تحديدا حين نعته "بالمسرح اللا أرسطى"، وكان يعنى فى الأساس الإفادة من عنصر"القص" الموجود فى كل من الملحمة والرواية، بحيث لا تعتمد المسرحية على الحوار فحسب، بل تضيف إليه سياق الأحداث وتطويرها، بلسان "الراوى" تارة، وبلسان "الكورس" تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التى كانت حاسمة بين قالبى المسرحية والملحمة، ويصبح الإنسان الذى كان يتخذ من العمل المسرحى موضوعاً له بالفعل والحوار، هو نفس موضوع الظاهرة المسرحية وقضيتها الأولى، وبدلا من تلك الحيدة التامة التى كانت تمرح فى ظلها الشخصية المسرحية، يضحى ما تقوله وما تفعله خاضعا لمراقبة دائمة من جانب تلك "العدسة" الملحمية الروائية التى تتعقب خطوات الشخصيات وأقوالها على مسار العمل كله.

ووحدة الدراما فى المسرح "اللا أرسطى" وحدة إيحائية، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح "براوية" يتولى تقديم الحدث، أو بجوقة مجتمعة، أو مغن منفرد، لقطع التسلسل الموضوعى بنشيد جماعى أو أغنية فردية، فإن الصلة بين عناصر الدراما والرواية والغناء، لا تبقى من نوع الصلة التقريرية المألوفة فى المسرح "الأرسطى"؛ بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة خطوة من خلف السور المقروءة ، أو المشاهد المنظورة، علاقة يستشعرها المتلقى بطريق دائرى غير مباشر، علاقة فى المجرى الفكرى الذى تصب فيه هذه العناصر جميعًا، كذلك المجرى الفكرى الذى تتجه إليه مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، رغم ما يبدو عليها أول وهلة من ازدواجية البناء، حيث تولد المسرحية من معطف مسرحية أخرى، فحين يتنازع أهل مزرعتين مجاورتين على واد خربته جحافل "الفاشيت" فى الحرب العالمية الثانية، فإن طائفة تدعيه لنفسها، حيث كان ملكا لها ثم رحلت عنه أمام الفيالق الزاحفة، وأخرى تزعمه حقا لها لأنها تصدت للدفاع عنه حين فر مالكوه.

يلجأ بريخت إلى إمكانات مسرحه الجديد للإيحاء بوجه الحقيقة فى القضية المطروحة، فيجعل المزارعين يقدمون بأنفسهم صياغة درامية جديدة لقصة صينية قديمة، فحواها أن زوجة أحد الحكام تهرب من مواجهة الثورة الناشبة

ضد زوجها، وفى خضم الهلع الذى اكتنف واقعة الهرب تنسى طفلها، حيث تلتقطه امرأة رقيقة الحال لتعوله وتربيه، وحين تخمد نار الثورة، ويستقر الأمر من جديد، تعود الزوجة الهاربة للمطالبة بولدها بعد أن اشتد عوده.

وأمام القاضى تقف المرأتان، وعلى لسان كل منهما حجة لا يعوزها المنطق، فهل الأحق بالولد تلك التى حملته وغذته جنينا، وإن كانت قد نسيته ساعة الهول، أو الأحق به تلك التى تعهدته وكفلته، وان لم ينشأ فى رحمها؟

" ويوحى بريخت بما يريد أن يقول بالحدث الجديد المبتدع، حين صور ذلك الحدث القديم الموروث، دون حاجة إلى الإفصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين؛ لأن الموروث فى هذه الحالة ليس جزئية مقحمة، بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من الخارج، حتى يبحث الكاتب عن ذريعة لإضافتها، بل هو رؤية تغلف ذات الكاتب وتستفزه إلى التفكير بالتراث، وتفسير الحاضر من خلال الماضى"(٥١) .

إن "جروشا"، هذه المرأة الرقيقة الحال تواجه صعوبات كثيرة بسبب الطفل الصغير، فهى لكى تمنحه اسما تتزوج فلاحا تعتقد أنه سيموت، ولكنه فى الحقيقة يدعى شدة المرض لكى يهرب من الخدمة العسكرية، بيد أن "جروشا" كانت قد خطبت لجندى قبل هربها، والذى يعود حين تنتهى الحرب ويفاجأ بالطفل فيسىء فهم موقفها ويهجرها.

فى الجزء الثانى من المسرحية، تكون الشخصية الرئيسية هى شخصية الشرير" أزدك"، الذى كان خلال القلاقل قد خبأ "الدوق الكبير الهارب" والذى كان خلال الاضطراب العام قد عين قاضيا للمقاطعة، ليتمكن من تنفيذ معتقداته الخاصة عن العدالة الاجتماعية، فهو يأخذ من الأغنياء لكى يغدق على الفقراء، فقد كان "أزدك" يرى ظلما فى توزيع الثروة، أى ذلك التباين الفاحش بين المتخمين والمعدمين، فحققَّ العدالة كما يراها.

كانت عودة السلم تمثل بالنسبة إلى أزدك حكما بالإعدام، إلا أن الدوق الكبير يثبته فى منصبه عرفانا بالجميل الذى كان قد صنعه معه وقت هروبه، ويكون هو الذى يتولى القضاء خلال المحاكمة التى تتنازع الطفل خلالها "جروشا"، وزوجة الحاكم.

إن "دائرة الطباشير القوقازية" تحدد الأخلاق بصيغة" المنفعة الاجتماعية"، فأم الولد الحقيقية تخلت عن طفلها، فى حين جعلت منه "جروشا" ابنا لها، معرضة نفسها لضروب الحرمان فى سبيله، حيث إن كل تضحية كانت تقوم بها من أجله، كانت تقوض بعض أركان حظها فى العيش . " لقد وضعت "جروشا" شيئا من النظام فى فوضى الأزمان، تماما مثل فعل "أزدك" الفوضوى، الناطق الرسمى باسم المقهورين والمهانين، بأحكامه اللئيمة، حيث صار من الواضح أن النظام القديم لا يمثل سوى الاضطهاد والطغيان، وأن ارتباك أحكامه أمر إنسانى فى المقابل، ومع هذا- كما يقول بريخت- فى" زمن التعاسة"، تصبح النزعة الإنسانية والطيبة خطرين حقيقيين"(٥٢)

إن التجربة الأخيرة التى تجرى فى قاعة المحكمة، تقوم على تناقض تام مع الأخلاقية التقليدية، فنحن يسأل أزدك جروشا عن السبب الذى يجعلها - مع أنها تحب الطفل- ترفض تركه يعود إلى الدار الملكية، حيث سيكون بوسعه الحصول على كل ما يرغب، فإنها تظل صامتة، غير أن المغنى يجيب عنها قائلاً : "لو أتيح له أن يسير بأحذية ذهبية، سيدهس الفقراء، وسيبتليهم بالشر أيضا، وربما سيضحك منهم " .

إن جروشا تريد للطفل أن يصبح كائنًا بشريا، وما أن يعلن الحكم حتى يلخص المغنى مغزاه قائلاً:" كل شىء يخص من تجعله أفضل: الطفل يخص القلوب الودودة لأنها ستنشئه بشكل أفضل، والعربة تخص السائق الجيد، لكى لا ينقلب فى الطريق، والوادى يخص ذاك الذى يقلب تربته لكى تفرز أفضل الثمار من الأرض .

## دائرة الطباشير القوقازية

## إخراج: سعد أردش ١٩٦٨

**تنويه:**

بعد تقديم مسرحية "عسكر وحرامية" لألفريد فرج، وسعد أردش عام ١٩٦٦، أصبح المناخ متاحا للتفكير الجدى فى عرض مسرح بريخت الملحمى، ومن هنا كان مشروع "الإنسان الطيب" عام ١٩٦٧، ومشروع "دائرة الطباشير القوقازية" عام ١٩٦٨.

كان عرض مسرحية "الإنسان الطيب" من إخراج سعد أردش على مسرح الحكيم عام ١٩٦٧ نوعا من المجازفة نحو نقل جماهير المسرح المصرى من الإطار التقليدى للمتفرج إلى الإطار الملحمى، وتلك كانت أكبر الصعوبات التى واجهت المخرج، خاصة أن تيار الدعوة الاندماجية الترفيهية التخديرية كان لا يزال يحظى بمؤيدين ومساندين.

يقول سعد أردش عن ليلة افتتاح عرض الإنسان الطيب: "كنت فى غاية الرعب، لدرجة أنها المرة الأولى فى حياتى التى أقضى فيها وقت حفل الافتتاح تحت خشبة المسرح، لا فوقها، ولكنى أذكر أيضا أن تلك الليلة انتهت نهاية سعيدة، وكان تصفيق الجماهير دليلا على تقبل العرض بوعى وفهم كاملين للتجربة "(٥٣).



دائرة الطباشير القوقازية، إخراج سعد أردش، المسرح القومى ١٩٦٨

كان من عناصر الجذب التى تعمد الإخراج الاستعانة بها فى التصدى لإخراج مسرح بريخت، عنصران مهمان:

**العنصر الأول:**

مجموعة الممثلين من النجوم الكبار، الذين بذلوا تفانيا كبيرا لمدة ستة أشهر فى التدريب أو البحث، والفهم لهذا الأسلوب الجديد فى الأداء، هذا إلى جانب عنصر الغناء والموسيقى الذى قامت على إنجازه الفنانة المتخصصة عواطف عبد الكريم، التى استطاعت أن تحقق الأهداف المنهجية كافةً لبريخت فى إطار مصرى ملحوظ.

تم هذا السياق المصرى القومى فى الرؤية التشكيلية والأزياء بوجه عام بما لا يتعارض مع منهج بريخت، وبما يعطى المناخ التشكيلى شخصية قومية "وديناميكية" دائمة فى تحقيق لافت للفنانة التشكيلية سكينة محمد على.

**أما العنصر الثانى:**

فمنذ اللحظة الأولى فى تخطيط الإخراج للعرض، لم يستهدف نقل المنهج البريختى العلمى نقلا حرفيا، وإنما كان هناك اهتمام وتركيز على الجوهر التشكيلى، والموسيقى، كما كان لصياغة صلاح شاهين أثر فعال فى نقل الروح المصرية بأغانية المعبرة، والذى لم يقتصر دوره على كلمات الأغانى والأشعار، وإنما اشترك فى مراجعة الحوار، حتى انتهى الأمر إلى استخراج طبعة تعكس القضية المصيرية للواقع المصرى، والعالم الثالث بوجه عام.

كان منهج الإخراج فى "الإنسان الطيب" ، من خلال النظرة إلى إمكانية احتواء المنهج، أى تهجين الاتجاه القائم بكل وافد مقبول من الناحيتين العلمية والفنية، فمنهج بريخت وإن كان منهجا اجتماعيا محددا، إلا أنه يقبل وسائل الصياغة المختلفة، ومن هنا فالمخرج حر فى قبوله أو رفضه كلية.

والآن، فإذا كانت مسرحية "الإنسان الطيب" هى- كما قال مخرجها سعد أردش - المجازفة الأولى لنقل جماهير المسرح المصرى من إطار المتفرج التقليدى إلى الإطار



الملحمى، فإن تجربة "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٦٨)، تشكل تجربة رائدة وجديدة فى المسرح المصرى بتقديمه مسرح بريخت ومنهجه ، فى شكل أكثر هضما وتفهما للمنهج الملحمى، وأكثر انفتاحا على المسرح اليسارى الأوروبى.

قدم صلاح جاهين ترجمة لدائرة الطباشير قريبة من الوجدان المصرى، واقتربت كثيرا من تحقيق معادل دقيق لنص بريخت الألمانى، بحيث يتقبله الجمهور تقبلا حسنا.

كان فريق الترجمة يحمل سمات جودة التعبير وعمقه ، فالشاعر صلاح جاهين بصفته الشاعرية، والسياسية والفكرية، سعد أردش كمخرج من ناحية، ومستفيد بلغته الإيطالية من ناحية أخرى، وعلى ذلك، أصبح النص الإنجليزى بين يدى صلاح جاهين، والنص الإيطالى بين يدى سعد أردش، والنص الألمانى بين يدى ليلى جاد، وعكف هذا الفريق يعمل فى النص نحو "خمسة أشهر أو يزيد".

خرجت مجموعة العمل، أو فريق الترجمة بنص يقدم معادلا أمينا وصادقا إلى حد كبير لنص بريخت الألمانى، ويقدم فى الوقت نفسه خليقة مسرحية مفهومه ومهضومة، وهذا ساعد كثيرا فى تسهيل مهمة الإخراج، وإعداد النص للعرض .

تم اختيار الممثلين تبعا لقاعدة عملية أساسية، وهى أنه ليس فى العرض المسرحى دور كبير وآخر صغير، وأن الشخصيات كلها شخصيات رئيسية، تتجاور فى إبداع العرض المسرحى.

أثار تطبيق هذا المنهج- بالطبع- حساسيات لدى بعض الممثلين، وكان مثارا لمناقشات واعتراضات، مما ترتب عليه اعتذارات متوالية عن أداء كثير من الشخصيات.

يقول سعد أردش عن تجربة دائرة الطباشير القوقازية: "بقدر ما كنت حريصا فى (الإنسان الطيب) على ألا أعطى كل الجرعة الجديدة، بقدر ما حرصت فى

(الطباشير) على أن أنقل المنهج بكل تفاصيله إلى المشاهد المصرى"[٥٤] .

## الإطار التشكيلى:

أقيم فى المسرح القومى ما يمكن أن نطلق عليه (ورشة)، تعتبر معملا من المعامل التشكيلية، ولو استمر هذا المعمل من قبل المسرح القومى، وحاول من خلاله أن يؤسس للمستقبل معملا مستمرا، لأصبح من الممكن أن يكون لدينا الآن معامل ومدارس مختلفة للإطار التشكيلى، نظريا وتطبيقيا.



دائرة الطباشير القوقازية، إخراج سعد أردش، المسرح القومى ١٩٦٨

كانت فرصة بالنسبة إلى الممثل المصرى لتجريب التعامل مع أطر تشكيلية وملابس و"إكسسوارات" لم يتمرس عليها من قبل.

إنها تجربة جديدة ومثيرة، واستعمالات غير مطروقة للخامة فى تحررها من الزيف اللونى، وإعطاء طبيعة الخامة حق التعبير المكثف البسيط التلقائى، أى أن تحمل الخامة رؤية تلخيصية لما يراد التعامل معه من مفردات تشكيلية شكلا وإيحاءً.

## الرؤية الموسيقية:

فى دائرة الطباشير تبدت ألحان سيد مكاوى أكثر إدراكا لكثير من أسرار الملحمية، فهو فى "الإنسان الطيب" قد صب كلمات بريخت فى قالب موسيقى مصرى أصيل، أما الآن فإن ألحانه أصبحت تمتلك مفاتيح لأسرار الوظيفة التى وضعت من أجلها.

ولقد تبدى ذلك فى التقسيم الذى لجأ إليه سيد مكاوى بين ألحان "الراوى" وألحان الأفراد، حيث كان متقشفا كل التقشف فى أناشيد الراوى، لا يجعل أمامه هدفا إلا تعميق الإحساس المسرحى المطلوب، فى حين كان فى الأغانى الفردية يستلهم الألحان الذاتية بما فيها من جماليات منحدرة من التراث المصرى بأشكاله المختلفة، ساعدته على ذلك الصياغة العالية التعبير التى أبدعها صلاح جاهين، الذى يقول: "جعلت بعض الأغانى ذات "قافية" فى أواخر الشطرات، والبعض الآخر بلا قافية، أما الأجزاء ذات "القافية" فهى الأغانى الفردية المطلوب فيها أن تكون أغنية فقط، ولذلك فقد حرصت على أن تكون أغانى مصرية ذات صدى عند السامع، ومن تراثه ومزاج شعبه، وهى تلك الأجزاء التى تتسم بالتمثل المصرى الكامل للنص، أما الأجزاء التى بلا قافية ، فهى نشيد الراوى الممتد من أول المسرحية إلى آخرها، وهذه الأجزاء جزء من النص الأصلى لبريخت حرصت على أن أنقله نقلا أمينا بما فيه من بدايات متشابهة، تساعد فى الترديد والتأكيد على ما كان يهدف إليه بريخت.

فلم يكن بريخت ليأخذ إلا ما يفيد المعنى. باقتصاد شديد، ومن ناحية أخرى، فإن الأغانى الفردية تتميز بعنصر القافية، والشطرات المتساوية، واستلهام الروح المحلية "(٥٥)

## الأداء التمثيلى:

إن الأداء التمثيلى فى تجربة مثل "دائرة الطباشير" ينعطف شطر اتجاه جديد كل الجدة على اتجاهات التمثيل المصرى، بعيدا عن تلك السمة الاستغراقية الاندماجية، فأسلوب التمثيل فى المسرح الملحمى جديد على فن التمثيل المصرى،



والممثل حين يتعرفه ، فإنه لا يتعرفه كأسلوب فقط، وإنما كنظرية متكاملة فى المسرح، لأنه يضع الممثل أولا أمام ضرورة تطوير إمكاناته وأجهزته الأدائية بأن يعى تماما كل لحظة من لحظات وجوده على المسرح، لأنه فى كل لحظة منوط به أن ينقل إلى المتفرج فكرة، أو قضية، أو معلومة ما، فالأداء البريختى يحكم الانفعال باليقظة وسيطرة العقل، ففى مسرح بريخت ينبغى أن تتبع جاذبية الممثل، لا من شكله ووسامته، وإنما على أساس ما يمثله من أفكار، "ولقد ساعد ممثلى المسرح القومى على اجتياز هذه التجربة الجديدة أن المخرج سعد أردش نجح إلى حد كبير فى المحافظة على روح بريخت، فمن اللحظات التى يواجه فيها المتفرج المسرح قبل بداية العرض نحس بالمحاولة الناجحة لإقناعنا بأننا فى مسرح، مجرد مسرح، فهناك الستارة الداخلية الكالحة اللون التى تنزلق فى صوت يقترب من الإزعاج يكفى لإيقاظ انتباه أى متفرج، كذلك فقد وفق المخرج إلى جانب استخدامه للمسرح العارى، فى استخدام (السيكو دراما) فى بعض مشاهد هروب "جروشا" إلى الجبل أكثر من مرة عن طريق الظلال تلقى عليها من الخلف"(٥٦) .

هكذا تهيأ الجو المسرحى، ليهيئ الممثل المصرى والمتفرج المصرى لتلك التجربة الجديدة، فعمال المسرح يغيّرون بعض عناصر الديكور أمام الجمهور، الذى يريده بريخت ويريده المخرج أيضا- انطلاقا من وعيه بهذا الشرط البريختى، واعيا متيقظا مفكرا، أنها علاقة جديدة بين المسرح والمتفرج بين الفن والواقع، فمسرح بريخت هو نظرة فلسفية متكاملة، تحتوى المسرح، وتمتد إلى خارج المسرح، إلى الجمهور، وإلى المجتمع، بل إلى العالم بأسره.

كان تقديم بريخت فى مصر، بقدر ما لاقى من ترحيب المثقفين، والمهتمين بالمسرح وحركة النقد، بقدر ما لاقى من التضاد بين المنهج وبين مساحة كبيرة من المثقفين، الذين بدءوا يفقدون إيمانهم بالثورة، حيث بدأ يتخلق رأى معارض بجانب الرأى المؤيد، فمسرح بريخت قائم على النظرية الماركسية، ونحن كمجتمع اشتراكى- آنذاك- رأينا فيه الأرضية الفكرية الواجب احتضانها من جانب الثقافة والأدب والفن فى مصر، لأنه إذا كانت اشتراكيتنا جادة فعلا، فلا أقل من أن نقدم مسرحا يدعو إلى الاشتراكية ، ويحذر الاشتراكيين والمؤمنين بالاشتراكية

من أعداء الاشتراكية، فهذا هو المنهج الذى يقوم عليه مسرح بريخت، والذى حاول بعض كتاب المسرح المصرى أن ينتهجوه فى أعمالهم، مثل ألفريد فرج فى "عسكر وحرامية "، ومحمود دياب فى "باب المفتوح" ، فكثير من أعمال الدراما المصرية فى الستينيات أفادت من المنهج التعليمى الملحمى عند بريخت، إلى أن وقعت الهزيمة، وبدأت جذور الاشتراكية تجتث، ويقوم على أنقاضها نوع من التنظيم الرأسمالى الفوضوى، فقد كانت "دائرة الطباشير" عام ١٩٦٨ محاولة من محاولات التفاؤل الثورى، والشد من أزر التنظير الاشتراكى الذى بدأت أعمدته بعد ذلك تتقوض وتنهار.

# الخاتمة


دفاتر الأكاديمية

**وأخيرا** فإنه يبقى أن فى مسرح الستينيات كانت هناك اتجاهات رسخت واتجاهات عبرت، كأى فعل ورد فعل، فمن حسنات الستينيات أن أصحاب المحاولات الراسخة من الجيل القديم الرائد كانوا موجودين، كانت هناك تيارات ثقافية وفنية عديدة، مثل تيار يوسف وهبى والحوار حول مصداقيته وتأثيره، ونهايات ريح لجورج أبيض وزكى طليمات وفتوح نشاطى، وكتاب مثل على أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وغيرهما، وتيار الواقعية الاشتراكية مع ظهور المد الاشتراكى، وكتاب ضباط، وضباط كتاب، أو كتاب النظام، أو نوع من الحماسة يتمثل فيما يسمى بمسرح الدولة، كذلك كانت هناك مجموعة البعثات المترادفة إلى بلاد مختلفة، وتيارات آتية من أوروبا الغربية تنادى بمسرح العبث، ومسرح التجريب، ومسرح الرؤى الخاصة، وتيارات أخرى آتية من أوروبا الشرقية تنادى بالتنظير، وبالفلسفة الماركسية، تيار جديد أو قراءة جديدة للمسرح تتمثل فى جماعات انتوت أن تفرز أشكالا جديدة، مثل جماعة رشاد رشدى بمسرح الحكيم، وجماعة أخرى تضم سعد أردش، وصلاح جاهين، وسيد مكاوى، وبريخت.

إن الستينيات بكل ما طفحت به من تيارات مختلفة سمحت بأن يكون لدينا كل تناقضات وتصادمات المسرح الذى يولد جديدا، ليس فى مصر فقط، بل فى كل مكان من العالم.

وعلى ذلك فلم يكن فى مسرح الستينيات التزام واضح بالاتجاه نحو لون أو تيار مسرحى بعينه يغلب على ممارسات تلك الفترة، حيث يظل كتاب ومخرجو الستينيات مجددين من منطق أنهم أدركوا أنهم يلعبون المسرح لأنهم يريدون أن يقولوا من خلال المسرح أشياء، وليس لأنهم فقط محبون للمسرح، فتوسلوا بكل ما رأوا أنه يمكنهم من التعبير عن هذه الأشياء دون تحديد مسبق.

فى الستينيات اجتمعت فى حديقة واحدة كل الأشجار الضخمة المظللة على التجارب الجادة والإيجابية، واستطاعت أن تستقى منها حالات وجمهورا، فكان

هناك المسرح العسكرى يقدم عروضا تاريخية ووطنية، والمسرح الحر يقدم نجيب محفوظ وأمهات الدراما العالمية، ومسرح الجيب يقدم التجارب الطبيعية، وأجيال تخرج من شرانق الإذاعة إلى المسرح، ومن المسرح إلى التليفزيون، ومن التليفزيون إلى المسرح.

وكان أداء الممثل من أشد المعضلات فى مسرح الستينيات، فنستطيع القول بأن التقاءنا فى الستينيات مع التيارات الفكرية العالية المستوى عند التطبيق قد اصطدم- فى كثير من الأحيان- بجدران صلبة، من حيث الوقوف أمام الشخصية، أو إلى جانب الشخصية، أو داخل الشخصية، ولكن فى النهاية استفاد الممثل المصرى من خوضه تلك التجارب، وبخاصة المثقفون الواعون الموهوبون منهم.

استطاع مسرح الستينيات- رغم كل شىء- نصا وعرضا أن يسجل كل ما خطر للمثقفين المسرحيين من عناصر نقد حول الأوضاع الراهنة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وعسكريا ، بشكل شاعرى أدى إلى عدم حدوث تناقض عنيف بينهم وبين النظام، أو مراكز السلطة فى الستينيات، ذلك رغم المحاذير والمصادرات الأدبية والفنية.

"ويبقى أيضا لمسرح الستينيات أنه كان يمتلك قدرًا من التفاؤل كوسيلة للارتباط بالمستقبل، فكتاب ومخرجو الستينيات كانوا شعراء، وهذا الوجدان الشاعر هو ما تبقى من ذلك المسرح، مهما اختلفت أو اتفقت معه الآراء، وقد لا تصمد بعض مسرحيات الستينيات أمام النقد بمعناه الحقيقى فنيا، ولكنها تصدح بالنبل الإنسانى، وتمتلئ بالأمل، وتشحذ الطموح والقدرة الإنسانية، وعندما يفتقر المسرح إلى كل ذلك، فإنه يفتقد الكثير، فى مسرح الستينيات كان هناك انتباه، والانتباه من سمات مجتمعات الفعالية، ومن هنا صار ذلك المسرح نموذجا متألقا أمام أى واقع مهزوم" .

# ثبت المراجع


دفاتر الأكاديمية

١- د. حسن محمد : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٥٢٧ - ٥٢٨.
٢- حمدى غيث، نوفمبر١٩٩١.
٣- المصدر السابق.
٤- زكريا سليمان : أحد مؤسسى فرقة المسرح الحر عام ١٩٩٠.
٥- د. سمير سرحان : المسرح المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ ص ٣٢ - ٣٤.
٦- كمال ياسين : مخرج مسرحى وأحد مؤسسى فرقة المسرح الحر، من محاضرات دبلوم الدراسات العليا، ١٩٨٢.
٧- المصدر السابق.
٨- د. حسن محسن : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر - مرجع سابق، ص ٢٢٧.
٩- سليمان جودة : فى الواحة مع لطفى الخولى، صحيفة الوفد، القاهرة، ١٩٨٠.
١٠- فؤاد دوارة : المسرح بعد الحرب العالمية الثانية، مجلة الفنون، العدد ١٠، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٨ - ٦٩.
١١- د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠، ص ٨٩ - ٩٠.
١٢- سعد أردش، فبراير ١٩٩٠.
١٣- سمير العصفورى، ديسمبر ١٩٩١.
١٤- المصدر السابق.
١٥- المصدر السابق.
١٦- المصدر السابق.
١٧- المصدر السابق.
١٨- المصدر السابق.
١٩- المصدر السابق.
٢٠- د. لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٧٠.
٢١- سعد أردش، مارس ١٩٩٢.
٢٢- المصدر السابق.
٢٣- شكيب الخورى : مسرح العبث عن توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، العدد ٧٦، أكتوبر ١٩٨٧، ص ٣٩.
٢٤- المسرحية ص ١٠٣.
٢٥- د. فتوح أحمد : فى المسرح المصرى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٠٧.
٢٦- سعد أردش : مخرج المسرحية ١٩٩٢.
٢٧- رجاء النقاش : مجلة الكواكب ١٩٦٤/٣/٢٤.
٢٨- سعد أردش، مايو ١٩٩٢.
٢٩- مجلة الجيل، ١٩٦٣/١١/١٨.
٣٠- كامل زهيرى : من غير سياسة، مجلة صباح الخير، القاهرة ١٩٦٤/٤/١٦.

٣١- فاروق عبد القادر : مقدمة مسرحية إيزيس حبيبتى، دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢ - ١٣.
٣٢- محمود أمين العالم : "ثلاث مسرحيات ومأساة واحدة"، صحيفة الأسبوع السياسى، ١٩٦٥/٤/١٤.
٣٣- علاء الديب : مجلة صباح الخير العدد، ٤٨٠، القاهرة، ١٩٦٥/٤/٢٩.
٣٤- صبحى شفيق : صحيفة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٥/٤/٢٩.
٣٥- المصدر السابق.
٣٦- د. صبرى عبد العزيز : أثر ثورة يوليو على فن الديكور المسرحى، مجلة الفنون، العدد ٢٠، ١٩٨٤، ص ١٠٩.
٣٧- صبحى شفيق : صحيفة الأهرام، القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٩.
٣٨- المصدر السابق.
٣٩- علاء الديب : مجلة صباح الخير - القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٧.
٤٠- عبد الفتاح الجمل : صحيفة المساء الفنى، القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٥.
٤١- سعد أردش : مجلة الإذاعة، القاهرة ١٩٦٥/٥/١٧.
٤٢- ألفريد فرج، مايو ١٩٩٠.
٤٣- المصدر السابق.
٤٤- عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع فنان المسرح سعد أردش، مجلة الفنون، العدد ٢٥، القاهرة ١٩٨٥.
٤٥- سعد أردش : حل مفهوم الطليعة فى المسرح، مجلة المسرح، العدد ٢٠، القاهرة ١٩٨٣.
٤٦- جلال العشرى : مجلة المسرح، العدد ٢٥، القاهرة ١٩٦٦.
٤٧- بهيج نصار : الضحك والتعليم فى عسكر وحرامية، صحيفة الجمهورية، القاهرة ١٩٦٦/١١/١٠.
٤٨- جلال العشرى : المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٠٥.
٤٩- المصدر السابق.
٥٠- ألفريد فرج : مجلة المسرح والسينما، العدد ٥٠، القاهرة، فبراير ١٩٦٨.
٥١- د. عبد الرحمن بدوى : مقدمة من الأعمال المختارة لبريخت، المسرح العالمى، الكويت، ١٩٧٥.
٥٢- فردريك أوين برتولد بريخت : حياته - فنه - عصره، ترجمة : إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٤٢ - ٢٤٤.
٥٣- سعد أردش ، ١٩٩٠
٥٤- المصدر السابق .
٥٥ - مجلة الفنون، العدد ٢٠، يونيه ١٩٨٤ .
٥٦ - صالح مرسى : "دعوة للصمت ودعوة للكلام"، مجلة صباح الخير، العدد ٦٧ ، القاهرة، ديسمبر ١٩٦٨ .

# التعريف بالمؤلفة

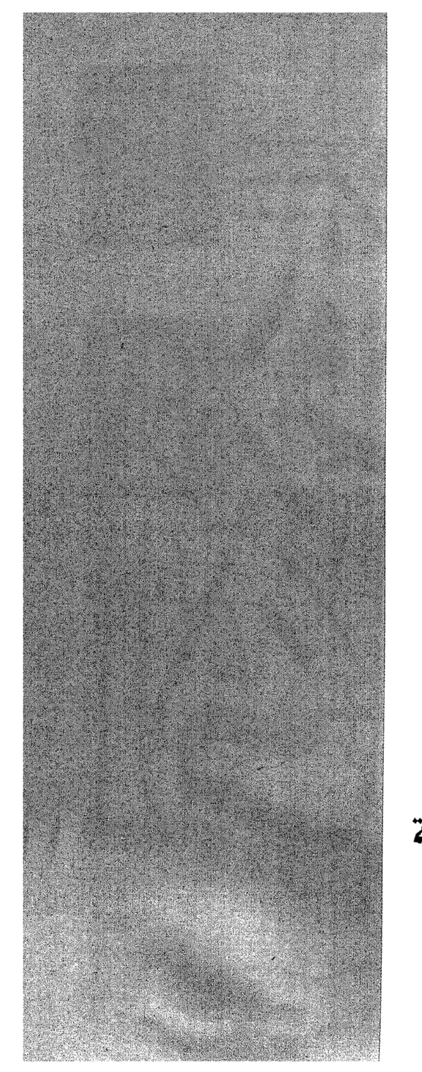




## د. منى صادق

- بكالوريوس الفنون المسرحية من أكاديمية الفنون بمصر.
- دبلوم الدراسات العليا، تخصص "إخراج درامى".
- ماجستير فى الفنون المسرحية، تخصص "إخراج مسرحى".
- دكتوراه الفلسفة فى الفنون المسرحية من أكاديمية الفنون بمصر.
- عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية، بأكاديمية الفنون بمصر.
- رائد اللجنة الفنية لمهرجانى المسرح العربى والمسرح العالمى بالمعهد العالى للفنون المسرحية.
- رائد اللجنة الاجتماعية باتحاد طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية.
- عضو لجان تحكيم مسابقة المسرح الجامعى لثلاث دورات (جامعة القاهرة - جامعة حلوان)، ١٩٩٧ - ٢٠٠٠.
- تقوم بالتدريس بقسم الإعلام التربوى بكلية التربية، جامعة طنطا.





## صدر من دفاتر الأكاديمية


دفاتر الأكاديمية




قرارنا

## تكاملية الفنون وتراسلها

د. رفيق الصبان - أ. صلاح طاهر - د. صلاح فضل
د. صلاح قنصوه - د. عز الدين إسماعيل - د. فوزى فهمى
د. مدكور ثابت - د. نبال منيب - د. نهاد صليحة




تجربتى

## القلب ما زال ينتظر

ورشة مسرحية فى شعر أمل دنقل

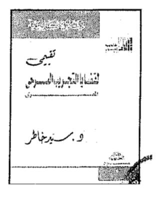
د. محمد أبو الخير




دفترى

## سينما الدوجما

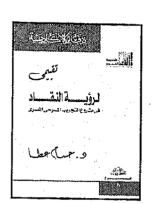
د. إيمان عاطف




تقييمى

## لقضايا التجريب المسرحى المصرى

د. سيد خاطر




تقييمى

## لرؤيـــة النقـــاد

### فى مشروع التجريب المسرحى المصرى

**د. حسام عطا**

فرضياتى

## لاكتشاف السينما المصرية

**د. مدكور ثابت**




نظريتى

## مشـــاهدة الصـــوت

### فى موسيقى الوسائط الإلكترونية

**د. محمد عبد الوهاب**

تجربتى

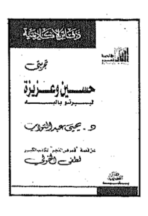
## إبداعات مشـــاهدة الصـــوت

### فى المو ــــــ سيقى الإلكتـــــــرونية

**د. محمد عبد الوهاب**

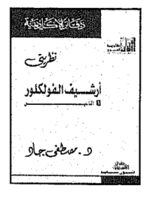
تجربتي
**حسين وعزيزة**
**ليبرتو باليه**

**د. يحيى عبد التواب**



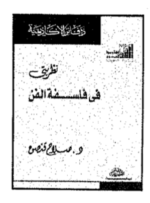

نظريتي
**أرشيف الفولكلور**
**(١) التأسيس**




نظريتي
**فى فلسفة الفن**

**د. صلاح قنصوه**




دراستي
**الوسائط الحديثة**
**فى سينوجرافيا المسرح**

**د. عبد الرحمن دسوقي**





منهجي
## فن الاشتباك
### بين الممثلين والمشاهدين

**د. مدحت أبو بكر**



سؤالي
## من كتب مسرحيات
## يعقوب صنوع؟

**د. محسن مصيلحي**

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٨٦٦٢

دار الحريري للطباعة ت: ٣٢٠١٢٨٥




"رؤيتى هى مبتدأ العنوان الذى يبدأ به دفتر د. منى صادق، العضو المخلص النشيط فى هيئة التدريس بأكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون المسرحية)، فإذا ما بدا اللجوء إلى عنوان يشير إلى "رؤية خاصة بها، كأنه منحى شخصى، فإنه لكذلك فعلا؛ لأن هذا ما أردناه لسلسلة " دفاتر الأكاديمية"، لتخرج بها إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن ، فالمقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، لتطرح تنوعا من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وفى واحد من أبرز تخطيطاتنا فى اتجاه ذلك الهدف، جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية"، التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازمًا للآخرين.

واعتبرت ذلك نهجًا ومسارًا جديدًا بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح"... وهو المساوى- عندنا- لفقدان الحياة.. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر د. منى صادق فى مجال الثقافة المسرحية فى حياتنا، لما يتيحه ذلك من مساحة للجدل والاشتباك.. الذى نبغيه.. وها نحن قد بدأناه....

